

القاهرة

آدب • فكر • فن

المفهوم التكاملي للثقافة

القصة السينمائية

كيف عرفنا اللاشعور

مولد وصاحبه غايب

أمير مكيافلي

جولة في متاحف باريس

وداعاً لأحد عمالقة أدب الانقراض



● لوحة للنان بول غراغوسيان ●



● القاهرة ● العدد الرابع والثلاثون ● الثلاثاء 24 سبتمبر ١٩٨٥ م ● ٩ محرم ١٤٠٦ هـ ●

● الفن ٢٥ قرشاً ●



● صورة تذكارية ● للفنان صلاح عثمان ● اكريليك ● ٥٠ × ٦٥ سم ●

إهداء 2006
ورثة الكيميائي/ محمد فاروق القران
الإسكندرية

القاهرة

روية

الزراعة ، والصناعة ، والثقافة ، كلمات وبمعان تتردد دائماً في معظم مراحل التنمية الاقتصادية والاجتماعية لدول العالم الثالث . . . وتقديم واحدة منها عن الأخرى يؤثر بشكل أو بآخر على شكل النمو وبنائه وأهدافه . . . ولأن معظم واضعي خطط التنمية في هذه الدول مجرد نقلة جبين لأساليب وأهداف ومخطط مجتمعات أخرى . . . فإن ما يحدث الآن في العالم ، دليل على أن خطأ التقليد قد جعل مشروعات التنمية الكبرى في دول العالم الثالث ، بعيدة بشكل أو بآخر عن النسيج الاجتماعي لهذه الدول ، ولذا بدأت غريبة وانتهت أيضاً غريبة بدون أي تأثير يذكر على البيئة الاجتماعية لهذه البلدان .

لقد كان الانقلاب الصناعي هو بداية تحديث المجتمعات الأوروبية واستقر في وجدان المهتمين أن الصناعة هي دأب أساس التقدم . . . ولكن . . . أي صناعة ؟

أم الصناعات الاستراتيجية ؟

أم الصناعات التحويلية ؟

أم الصناعات الثقيلة أم الصناعات الزراعية إلى آخره ؟

وما هي الصناعة التي يمكن بواسطتها أن يقدم مجتمع ما من القجومات ؟ وكيف يمكن أن تكون صناعة متطورة ؟

وهل من المبدأ الاعتماد بالصناعة أيما كان نوعها على حساب الزراعة والاتاج الزراعي ؟

ما حدث ويحدث حتى الآن هو أن الاهتمام بالشروعات الصناعية ، قد جاء على حساب المشروعات الزراعية ، وتمحلت مناطق كثيرة من العالم إلى مناطق مستوردة للغذاء بعد أن كانت مصدراً للميرة في التاريخ القديم والحديث . . . أما غلظن للحروب . . . من خلال انتاجها الزراعي الوفير . . . ومع ذلك فشلت المجاهات بنموها .

والآن يراهمون قضية تعتبر حديثة في العلاقات الدولية هي . . . إما التبعة المباشرة . . . وإما الموت جوعاً . . .

لأن سكان العالم الثالث وهم يزيدون على ثلثي سكان العالم أصبحوا الآن لا يستطيعون إلا ما يزيد قليلاً على عشرة في المائة من غذاء العالم ، وتركز إنتاج الغذاء في الدول المتقدمة مثل الولايات المتحدة وكندا وأستراليا ودول السوق الأوروبية المشتركة . . . والآن بدأت بوادر تراجع تأثير الضغط كمصدر أساسي للطاقة الصناعية وحل عمله تأثير الغذاء كمصدر أساسي للطاقة البشرية ، ولم تعد المسألة مسألة التقدم أو التخلف بمقاييسه الصحيحة أو الزهقة ، فهي الآن أن يسيطر الناس أو أن تفكك المجاعة بهم . . .

« القاهرة »

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي
مدير التحرير
تحسين عبد الحفي
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفني
محمود الهندي
مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أمية كامل
د. سامية أسعد
د. عبد القادر محمود
د. عمار تيز عبد المسبح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمي حجازي
هاني الحلواني
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوي

● الأسعار ●

السودان ٩٠٠ مليم - السعودية ٥٠ ريال -
سوريا ٣٥٠ ل. س. - لبنان ٤٠٠ في ل. - الأردن
١٠٠ ل. - الكويت ٤٥٠ ل. - العراق ١٠٠٠
ل. - المغرب ٨٠ درهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً -
ل. - ليبيا ٦٥٠ مليم - الخليج ٦٠٠ ل. س.
تونس ٦٥٠ مليم

● الاشتراكات ●

نشرة الإشراف السنوي ٥٢ عدداً في جمهورية
مصر العربية ٤٤٤٤ مليم - مصر جديداً مصرياً بغير
العملة وفي بلاد الهندى الهندى العربى
والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما
يكافئها بغير عملة الجوى . وفي مختلف أنحاء
العالم ثمانية وثلاثون دولاراً بجمهورية الجوى .
والنسخة تصد بـ ٥٠٠ مليم - ٥٠٠ مليم - ٥٠٠ مليم
بالعملة المصرية للعملة للكتاب ج . م . ع ثلثاً
أو بدولاً أمريكية . أو بدينار مصري أو بالدينار
السوري أو بالدينار الليبي - كوريش القليل -
الكلغة وتضاف رسوم البريد المسجل على
الاسعار الموضحة

المفهوم التكاملي للثقافة

يوسف ميخائيل أسعد



يستخدم لفظ ثقافة حادة بمعنىين متباينين: معنى مصغر، وأخرى أنثروبولوجي. فالثقافة بالمعنى المصغر تعني كما يقول الفيلسوف أنثروبولوجي المصغر من كل شيء. بطرف. والثقافة وفق هذا المفهوم يعرف من كل شيء خلاصته أو زبدته. أما الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي فهي مرادف لمعنى الحضارة. فثقافة الشعب تعني قواه البدنية والروحية وقيمه وعاداته وتقاليدته وما يستخدمه من أشياء. ويتبين آخر فإن الثقافة بهذا المعنى الأنثروبولوجي تتضمن دخلة الشعب وخارجيته على السواء، أو قل إنها تتضمن روح الشعب وجسمه وما يحيط بذلك الجسد من أشياء يستخدمها فيفيد منها أو يهدمه بالضرر فيها بهيئة.

ولسنا هنا بصدد تناول هذا المعنى الأنثروبولوجي للثقافة، بل بصدد المعنى الأول الخاص بالثقافة الإنسانية التي يمكن أن نتجها بأنها شخصية متفردة ذلك أن لنا بعض الحضارات على الأجزاء بالمفهوم المصغر للثقافة، وبالتالي لولنا نعرض على تعريف المصغر بأنه الشخص الذي يساهم من كل شيء بطرف. أما الحضارات فإنها تتحدد فيها بل: أولاً - إن تعريف المصغر بأنه الشخص الذي يساهم من كل شيء بطرف ربما كان له ما يسوقه في عصور بعيدة كانت مبادئ المعرفة الإنسانية فيها محدودة. ولكن العلوم والمعارف والفلسفات التي تتوالى وتتنوع وتتدفق، تجعل من المستحيل على أي إنسان مهما كان مهماً في المعرفة أن يلم بطرف من كل ميدان معرفي. وما يلازم من بعض متفكرين - كالقائد مثلاً - أنه كان يعلم بكل العلوم، وإنما هو من الميادانات التي لا تحتاج إلى مدحى أو تقدير.

ثانياً - إن تعريف المصغر للثقافة يقول ضمناً إن الشخص الذي يعرف، يستطيع بالتالي أن يبين من معرفته. وهذا يتنافى للحقيقة. فصناعة تلقى المعرفة واستيعابها مبادئ كل الباحثين من صناعة الإجابة والتعريف المصغر إلى الآخرين الذين يتلقون عنه، سواء من طريق الكلام الشفوي، أم من طريق الكلام المكتوب. والأمر هنا لا يختلف كثيراً من الفرق بين

الشفوي وللأحاديث، والمصغر من الأحاديث أو ميتاكر الأحاديث.

ثالثاً - إن هذا التعريف المصغر ينصب على المضمون المعرفي وقد خضع تماماً من المنهج أو عن طريقة التفكير. فكان المصغر شخصية متسلخة من جلد، وليس لها إنيّة أو موضة ذاتية تميزها من غيرها. فيوجب هذا التعريف لا يختلف متفق من سواء أذا فيها يتناقض بما استطاع تحصيله من معرفة متعلقة بالمجالات المعرفية الثابتة.

رابعاً - هذا التعريف المصغر هو تعريف الأطفال بمعنى الكلمة. فكأن أن الأطفال قد جعل الناس في ثلاث مراتب: مرتبة الفلاسفة أو المتفكرين وهم ينظرون الرأس، ومرتبة الجنود وهم ينظرون القلب وما يبيح به من عواطف وانفعالات، ومرتبة العمال المشغولين بأدبيهم وينظرون البطن وما تشتمل عليه من شهوات. كذا فإن هذا التعريف للثقافة قد قصر موضوعها على ما يشمل عليه المصغّر الإنسان من الكار ومفاهيم.

خامساً - هذا التعريف يستبعد من نطاق الثقافة جميع المشغولين بالفنون والمهن وجميع الفنيين وجميع المشغولين بالمعاملات الاجتماعية كالتجاسين والمصلحين الاجتماعيين، وقد قصر نطاق الثقافة على الاستيعاب المعرفي والأخذ بطرف من كل مجال معرفي.

وعلى ما بعد أن أبدينا هذه الحضارات الخمسة بصدد تعريف الثقافة بأنها المعرفة، أن نحدد الشروط الضرورية التي يجب أن تتوافر في تعريف الثقافة لكي يكون تعريفاً تكاملياً على النحو التالي:

أولاً - يجب أن يكون التعريف الذي نلح عليه وتأنى به بحيث يفسر تحققة في قوام التعريف المعاصر إذا ما أراء نفسه أن يكون شخصية متفردة. ذلك أن الثقافة يجب أن تكون متاحة للعطاش كبير من الناس، ولا تستحضر عليها لغة قليلة منهم، أو بعض العبارة للأغداد نحبس.

ثانياً - أن يكون تعريفنا للثقافة متسعاً شاملاً لأشياء والشخصيات والمناطق الإنسانية. ذلك أن تعميم مضمون الثقافة بحيث يقتصر على الجانب المعرفي فيه

إنفلاق لباقي مقومات الشخصية، ولما يمكن أن تسع له النشاط الإنسانية وهي المقومات والنشاط التي لا تقل في قيمتها عن قيمة المعرفة.

ثالثاً - يجب أن يكون تعريفنا للثقافة متعلقاً بالكيفية لا بالكم، وبطريقة العمل وليس بالعمل نفسه. ذلك أن وسائل التسجيل الثابتة قد تقلت الأهمية الثقافية من الضامين إلى طرق سوق تلك الضامين وصيغاتها.

رابعاً - يجب أن يكون التعريف التكاملي للثقافة خالياً من التحيز الذي ينحوي إليه الأدباء والفلاسفة وكل من لا هم سوى التعبير عن مفاهيمهم المعزولة، وقد انحسروا ينظرون إلى الواقع العمل بشيء من التعالي.

خامساً - يجب أخيراً أن يكون التعريف التكاملي للثقافة بحيث تشمل فيه التخصصات العلمية والتقنية والفنسية، وهذا يعني أن للثقافة التكاملية أبواباً عديدة يمكن أن يدخل منها المرء إلى رحابها.

وبعد أن عرضنا هذه الشروط الخمسة التي رأينا أنها ضرورية في وضع تعريف تكاملي للثقافة، فإننا نقدم تطبيقاً لهذا التعريف التكاملي، وذلك بتصنيف الجوانب التي يضمها في ثقافة على النحو التالي:

أولاً - الجانب المعرفي: ولهذا الجانب المعرفي قوامات فرعية تتحدد فيها بل:

(أ) المذكرات الحسية المباشرة وهي تلك الصور التي تتلقاها الحواس الخمس ويتم ترجمتها بتركيز الترجمة بالتلف في ضوء المذكرات والمعارف التي سبق للمرء اكتسابها.

(ب) المذكرات: وهي إما أن تكون مذكرات إدراكية وإما أن تكون مذكرات رمزية.

(ج) الأخلاق: وهي مركبات ذهنية من الحسيلة الإدراكية والتذكرية.

(د) المفاهيم المعزولة: وهي مشتقات لغوية تتحدد على الإدراك والتذكر والحيل، وتتسم بالتعميم فتطلق على شجرة - مثلاً - على أي شجرة في أي مكان أو أي زمان.

(هـ) التفكير وهو العملية الذهنية الإيجابية التي يستطيع الفكر بواسطتها إعادة ترتيب الأفكار وإقامة علاقات جديدة بينها، وحل المشكلات الذهنية أو التطبيقية أو الواقعية.

ثانياً - الجانب الأدائي وهو يتضمن ما يأتي:

(أ) المهارات الحركية كالمساحة والرمز والجري.

(ب) المهارات اليدوية كالكتابة على الآلة الكاتبة والآلات الحاسبة واستخدام الآلات.

(ج) المهارات الفنية كتلك المهارات التي تدخل في أداء الرسم والنحت والعزف على إحدى الآلات الموسيقية.

(د) أسلوب العمل أو التقني: كها هو الحال في حياكة الملابس أو الطبخ أو ممارسة أجد الأعمال.

(هـ) التجارب العلمية وذلك بالتجريب على المواد أو الأحياء.

في هذا العدد

أدب

دراسات

- ١٤ (أدب الأنقاض في ألمانيا) د. أحمد كامل عبد الرحيم
٢٠ (النقد الأدبي .. اللغة والبرج) د. سمير حجازي
٢٧ (القصة السيمالية) يوسف الشاروق

إبداع

- ١٠ (ثلاث أغنيات للشراخ : قصيدة) صابر عبد الغني
١١ (مهلك يتولأ للبلد : قصيدة) نصار عياد
١١ (المعنى : قصيدة) مجرب موسى
١٢ (حاملة الصباح : قصة) أحمد محمد حيلة
١٧ (الحذاء في رأس رجل : قصة) محمد جابر فرح
١٧ (المدينة النفسية : قصة من الأدب الأمريكي)
٣٠ جون بويدياك - ترجمة : عبد الحميد سليم
٤٢ (الحذف : قصيدة من الشعر الإيطالي)
٤٢ تلسون موريريجو - ترجمة : محمد طنطاوي

فنون

- ٢٤ (معارض باريس) محمود بلشيش
٣٦ (مولد وصاحبه غليب) حسن عطية

فكر

- ٤ (المفهوم التكامل للثقافة) يوسف ميخائيل أسعد
٦ (فلاسفة الفكر المعاصر) مكياجيل) د. مصطفى الشار
٣٢ (ليسنج) د. كمال رضوان
٤٠ (كيف فرغنا للامور) د. عبد الرؤوف ثابت

أجواب

- ٣ (رواية)
١٠ (وبني الشعر) وليد منير
١٦ (حكايات من القاهرة) عبد المنعم شمس
١٨ (رسائل يوهانس) أحمد سويلم
٢٣ (قراءة تشكيكية) محمود الحفاني
٤٤ (مناقشات)
٤٥ (إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى
٤٦ (حوار مع القارئ)

لوحات فنية

- ٢ (صورة تذكارية) للفنان صلاح حنان
٤٧ (حازف الرابية) للفنان محمد رزق

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان الراحل عبد الهادي الجزار

ثالثاً - الجانب التعبيري وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) الحركات والإيماءات التي تعبر عن أفعال أو عاطفة أو رغبة .

(ب) الكلام المنطوق وهو ما يكتبه المرء من قدرة على التعبير اللفظي باللسان سواء بلغة ولحمة اليشة المحلية التي ينشأ بها تلقائياً ، أم بلغة ولحمة أجنبية نتيجة الاحتكاك المباشر بأهلها الناطقين بها لفترة طويلة أو نتيجة التعلم بإحدى المدارس الأجنبية عن قصد ورغبة وإرادة .

(ج) الكلام المكتوب وهو إما أن يكون بالتعبير اللفظي ، وإما أن يكون بالتعبير الرقمي ، وإما أن يكون بالتعبير الرمزي كلفة الجيز ، وكذا هو الحال بصدور التعبير بالأشكال الإيضاحية والرسم (الكلزيكاتورية) .

رابعاً - الجانب العلاقي وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع شخص من نفس الجنس .

(ب) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع شخص من الجنس الآخر
(ج) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد نفس الجنس .

(د) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد الجنس الآخر .

(هـ) القدرة على تشكيل مجموعات من الأفراد وقيادة تلك المجموعات لتحقيق أهداف معينة .

خامساً - الجانب، التقني وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) القدرة على تدفق الجمال في الأشياء المنظورة وذلك بالوقوف على النسب المتعلقة بالألوان والأشكال والأطوال والمساحات والأحجام والحركات .

(ب) القدرة على تدفق الجمال في الأصوات سواء كانت أصواتاً أدبية أم أصواتاً حيوانية أم أصواتاً طبيعية (غير المياه مثلاً) أم أصواتاً موسيقية كالألحان .

(ج) القدرة على تدفق الجمال في المشتمومات أو المنطوقات أو المجموعات .

(د) القدرة على التدفق الأخلاقي وذلك بالإحساس التقني لما هو خير وما هو مناسب في الفكر والقول والتصرف .

(هـ) القدرة على تقييم الأشياء من حيث قيمتها المادية أو من حيث قيمتها المعنوية .

وبعد هذا العرض السريع للجوانب التي يضمها التعريف التكامل للثقافة ، فإننا ننبه أخيراً إلى ما يأتي :

أولاً - إن الشخصية المثقفة لا تستغني بحال عن أي جانب من هذه الجوانب الخمسة التي عرضنا لها آنفاً .
ثانياً - هناك تداخل وتفاعل بين هذه الجوانب الخمسة ، فليس هناك انعزال أو انفصال لجانب منها عن باقي الجوانب ، كما أنه لا يمكن الإغضاء ببعض من هذه الجوانب والإغضاء عن الباقي منها .

ثالثاً - لا تنفي ضرورة توافر الجوانب الخمسة بالشخصية المثقفة أنها تكون متوافرة لنسباً بالتساوي ، بل من المحتمل أن يكون المرجح أن يتفوق أحد الجوانب لديها على باقي الجوانب الأخرى ●

أَمِيرُ مَكِّيَا فَا لِي

د. مصطفى النشار

الأخرى لضمها، ومن ثم توحيد إيطاليا. ولقد رأى مكيا في حفيد أسرة المديشي - زرعاً كان هذا محاولة للتغلب إليه ليمود إلى الأضواء من جديد. هذا الأمير المنتظر، فكتب مؤلفه « الأمير » وأهداه إليه ليكون هادياً له ومرشداً في تحقيق ذلك. ولقد اتضح في الكتاب صدق خبرة صاحبه بشئون السياسة والحكم في أوروبا، كما عبر عن مدى إلمامه بتعقيدات الواقع السياسي وضرورة تجاوزه، أي تجاوز التجزئة إلى الوحدة، وتجاوز الاضطراب إلى الاستقرار.

ولقد كان هذا الكتاب هو السبب في شهرة صاحبه وسوء ظلمه في آن واحد، مع أن له مؤلفات أخرى - كان أشهرها « المفارحات » و« تاريخ فلورنسة » وقد اشتهر من بين أفكار مكيا في السياسة المدنية لفكرة : « إن الغاية تبرر الوسيلة »، التي استخدمت باستمرار أسوأ استخدام، واستندت في الاستشهاد في كل موضع يريد فيه التسلل وصف الدماء والحيل والتدبر والخيانة في السرك والأخلاق، لدرجة أن مكيا في النهاية أصبحت تحمل من العنان الكثير ما تحمله كلمة الشيطان من معان شريرة.

وكان ذلك من خلال تفسير المبراة السالبة على أنها تمنح أن المهم هو الوصول إلى الغاية المنشودة للشخص أو للحاكم دون الاهتمام بتلك الوسيلة التي تكتسب من الوصول إلى هذه الغاية. وهذه الوسيلة المكيا في السياسة فقام على أنها وسيلة شريرة لا أخلاقية. وقد تكون هذا الفهم الشائع ظل من الخلق إذا ما عرفنا أن من أبحار الزوايا في فلسفة مكيا في السياسة إيمانه بضرورة فصل الحكم السياسي عن الأخلاق. ولقد نجح فعلاً في تحقيق هذا الفصل وكان ذلك من أهم إضافاته لعلم وفلسفة السياسة حيث إن الفلسفة السياسية القديمة لم يكن فلاسفتها - من الشرقيين القدماء ككونفوشيوس واليونانيين كأفلاطون وأرسطو - يفصلون بين السياسة والأخلاق، بل كانوا يعتبرون أن كليهما امتداد للأخر، فالحالسي يجب أن يكون فاضلاً، والرجل الفاضل يجب أن يكون حكيماً على قمة مؤسسات الدولة السياسية.

ولكن هل كان مكيا في يقصد ذلك الفهم الشائع والذي تسبب في تلك الشهرة سيئة السمعة له؟؟ الحق أن مكيا في لم يكن ينادي بأن الغاية تبرر الوسيلة بمعنى أن على الأمير أن يصل إلى الحكم بأي وسيلة شاء، وإنما كانت قضيته الأساسية هي تعديل الطرق المبتعة فعلاً من الأمراء لارتقاء إلى الحكم، وكان يضرب الأمثلة التاريخية العديدة على تلك الوسائل التي اتبعوها فعلاً. وكانت تصانم مكيا في إلى الأمير هادياً في كل تلك الأحوال أن يحاول كسب رضا الشعب، لأن كسب الشعب إلى جواره هو من الأهمية بكان، إذ أن صداقة الشعب والوصول إلى الحكم من طريقها أفضل من صداقة النبلاء والوصول إلى الحكم من طريق مصانمتهم.

فالوصول إلى الحكم من طريق هؤلاء النبلاء - أي كانت صوره ذلك - قد يكون سهلاً في بعض

بعد انقضاء ثلاثة عشر عاماً من مشاركته في الحكم، حينما جاء الجيش الفرنسي من جديد إلى فلورنسة واضطر أهلها - تحت ضغط الفزع والخوف - إلى استدعاء آل مديشي، وخرج مكيا فيلبي بدوره متخياً من مدنته، لأنه كان يتاصر الجمهورية وكان عادماً أميناً لها.

ولقد كان هذا الخفي، ورغم ما عانى فيه من ضائقة مالية، هو السبب الذي مكّنه من التفرغ للتعامل في أحوال إيطاليا المتقسمة إلى إمارات كل منها تحت دولة مدنية مستقلة، وتشنج بينها الصراعات والحروب. وتكون في السبيل إلى توحيد هذه الإمارات وتكثيف تكوين إيطاليا المتحدة!!

وانتهى إلى نتيجة هي أن السبيل إلى ذلك هو أن يتولى أحد الأمراء الأقوياء من ذوي الأصل العريق والمغل الراجع قيادة إمارته القوية واجتياح الإمارات

في عام ١٤٦٩ ولد نيكولو مكيا في فلورنسة، لأب يعمل عامياً مشهوراً بين مواطنيه، لأسرة توسكانية عريقة. ولد وأثارت له تلك النشأة أن يشترك اشتراكاً فعلياً في حياة مدنته السياسية المضطربة، فقد عاصر مرحلة ازدهارها على يد الأمير المديشي، الذي أطلق عليه الفلورنسيون لورنزو العظيم، كما عاصر احتلالها على يد الملك شارل الثامن ملك فرنسا، كما عاصر حكومتها الثيوقراطية الدينية التي أقامها سافونارولا، والتي انتهت بإعدامه وأحرقاً جثته عام ١٤٩٨. وقد انتخب مكيا فيلبي - آنذاك - سكرتيراً للمستشارية الثانية لجمهورية فلورنسة التي تشرف على الشؤون الخارجية والعسكرية، مما مكّنه من أن يكون من واضعي السياسة ومن مخططي الدرجة أنه مثل بلاده في أربع وعشرين سنة دبلوماسية لدى فرنسا وإنجلترا وروما. ولقد حدث تطور خطير في الموقف السياسي





إنه يعتقد أن أي شيء في الدولة يستمد من قوتها ؛ فالقوة هي المحور الأساسي الذي تدور حوله نظرياته السياسية العلمية ؛ وهو يعبر عن رأيه بوضوح وبساطة حينما يقول : « عندما تنظر الدولة إلى السلاح الكافي ، تعتمد القوانين الجيدة ، وعندما تكون جميع الدول مسلحة قام التسلسل تكون جميع قوانينها جيدة » (ف ١٢ - ص ١١٧) . فلاحظك إذن ، في أنه كان يعتبر أن نواة الدولة هي القوة . ولأشكك عند الكثيرين من دارسي ميكائيل - مثل كريستيان هاوس - في أنه كان أقرب إلى الواقعية وإلى الواقع السياسي عندما اعتبر أن الدولة قوة توسعية ديناميكية من كثيرين من مفكري القرنين التاسع عشر والعشرين ، وهو بهذا الاعتبار أكثر عصريه من هؤلاء . ولكنه من ناحية أخرى يبعد عن تلك العصرية حينما يتمسك في مؤلفات تلك المأثورة التاريخية التي تدعي الجمهورية الرومانية ؛ فقد حفر في روما على منة السياسي الأعلى فكانت ترمز في رأيه إلى ذروة ما حققه الإنسان ، وهي غير ما ابتكره الإنسان من أنواع الحكم وصوره .

ومثل أي حال ، فقد كان إعجابيه بالجمهورية الرومانية نابعا من إعجابيه بقوتها ، تلك القوة التي خلفت أعظم القوانين في التاريخ ، إذن ، لقد اتسمت القوة السياسية والعسكرية على القانون ، ليجعله عكسا في سياجه ، طغيان في شموله واتساعه ، ثمهايا من قبل الجميع .

يرى ، وأن من الضروري لكل أمير أن يكسب صداقة شعبه وإلا فإنه لا يجد أي ملجأ له في أوقات الشدة والصاعقة (ف ٩ - ص ١٠٦) . ومن جانب آخر لم يكن ميكائيل يدعو الأمير مطلقا إلى أن يصل إلى الحكم بأي وسيلة كانت لأن من الوسائل ما يرفضه ، فهو - على سبيل المثال - يرفض أن تكون الشفاعة والحلمية وسيلة لذلك ، فهو يقول : « لا يمكننا أن نطلق الفضيلة على من يتسلق السلالم ويغزو المستعمرات » ويتشكر لعهوده ويتخلل عن الرحمة والدين . وقد يستطیع المرء بواسطة هذه الوسائل أن يصل إلى السلطان ، ولكنه لن يصل عن طريقها إلى المجد ، (ف ٩ - ص ٩٨) .

وقد اعتبر ميكائيل أن معيار قوة الدولة هو قوة شخصياتها وقوة حاكمها إلى جانب تنمعه بحسب شعبه وحرصه على إقامة هذا الحب ، إذ « لا يمكن لأي إنسان أن يجامع تهما لذلك الأمير الذي يملك مدينة متبعة ، والذي لا يعرض نفسه لكرهية رعاياه » (ف ١٠ - ص ١١١) ، وليس من السهل الهجوم على رجل أجاد الدفاع عن مدينته وقبائله رعاياه بالحرب (ف ١٠ - ص ١١٠) . ولكن الأمر عند فيلسوفنا يبدو بوضوح حينما تتعامل من أي الشئ هو الأفضل في الوصول إلى الحكم والإبقاء على وحدة الدولة باستمرار . هو كل قوة الحاكم وقوة الدولة لم الحب المتبادل بين الشعب والحاكم ؟

الأحيان . لكن كرسى الإمارة في هذه الحالة سيكون من الصعب الحفاظ عليه ، لأن النبلاء سيحاولونه - حينذاك - كائنا د له ، ويستيب بينه وبينهم - دائما - الصراع على السلطة . فميكائيل يقول في الفصل التاسع من « الأمير » في معرض حديثه عن « الإمارات المدنية » - التي هي أقرب الإمارات التي يتحدث عنها عما نسميه اليوم بالحكومات الديمقراطية على اعتبار أن المواطن في تلك الإمارات لا يرتفع إلى مرتبة الإمارة (الحكم) إلا عن طريق تأييد رفاقه ومواطنيه وليس عن طريق الحظ أو الجرمية أو العنف أو الخديعة كما يحدث في الإمارات الأخرى - يقول : « إن هدف الشعب أنبل من أهداف النبلاء ، فهو لا يريدون أن يظلموا ، وأولئك يريدون مجرد وقاية أنفسهم من ظلم الآخرين . ومن واجبتنا أن نقول - أيضا - إن الأمير لا يستطيع حياة نفسه من شعب ناظم عليه بالنظر إلى كثرة عدد أفراد الشعب ، ولكنه يستطيع أن يحمي نفسه من عداة الظلمة لأهم قلة ، وأسوأ ما ينتظره الأمير من شعب ساطع عليه أن يتخلى هذا الشعب عنه ، (انظر الترجمة العربية لخيرى حماد ، نشرة بيروت ، الطبعة ١٢ ، ف ٩ - ص ١٠٤) .

ولا يعني ذلك أن من مصلحة الأمير أن يكسب شعبه ليجرد أنه يفضل سيحافظ على كرسى الحكم ، وإنما لأن الأمير لن يجد له أي ملجأ يلجأ إليه في ظل أي ظروف صعبة تمر به إلا للشعب ، فميكائيل

أن يكسبها بقوات سواء والفا من أن النصر الذي يتحقق بفضل القوات الأجنبية لا يمكن أن يعتبر نصراً (ف ١٣ - ص ١٢٧) .

ويؤكد ميكائيل نظريته تلك في القوة بالتكيد على الأمراء (الحكام) بأن يشغلوا مطلقاً عن تعصيد قواتهم وتقوية جيوشهم الخاصة والمداومة على التدريب والإكثار من دراسات التطوير لهذه القوات ولأسلحتها في أوقات السلم بحيثية أكثر منها في أوقات الحرب ، لأن فقدان الإمارة مرتبط دائماً كسبا بدلاً على ذلك استقرار أحداث التاريخ السابقة - بالتشال الأمراء بالتفرغ والرخاء أكثر من انشغالهم وتفكيرهم بتطوير السلاح وأمر الجيوش .

وكان ميكائيل هنا يكرر نظرية ابن خلدون في العصبية ؛ فرغم اختلاف متعلقاتها ومصطلحاتها ، إلا أن كليهما يرى في القوة سر قيام الدول والحفاظ عليها ، ويرى أن الانشغال بالتفرغ والرخاء سر إهيارها .

ولقد كان ميكائيل يعرف حق المعرفة أنه إذا يتحدث عن نظرية ينكرها الكثيرون من معاصريه ، بل لا يقدون يفكرون فيها ؛ فقد كان المروض والمقبول من أفكار وفلسفات سياسية جميعها فلسفات مثالية بعيدة عن دراسة الواقع والتعبير عنه بصراحة ووضوح ، ولذلك فهو يقول مؤكداً واقعية غير مسبقة - اللهم إلا عند فيلسوفنا العربي الفد ابن خلدون - ؛ « إن أرى أن من الأفضل أن أمضي إلى حقائق الموضوع بدلاً من تناول خيالاته ... رن الطريقة التي نجاها تختلف كثيراً عن الطريقة التي يجب أن نمش فيها ، وأن الذي يتنكر لما يقع سعياً منه وراء ما يجب أن يقع ، إنما يتعلم ما يؤدي إلى دماره بدلاً من أن يؤدي إلى الحفاظ عليه » .

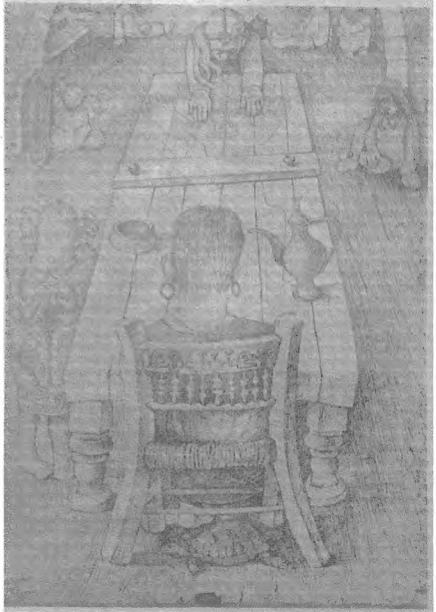
ولقد حقق ميكائيل أقصى قدر من الواقعية في عرض آرائه السياسية دون خشية الإيحاء بأنهم يمكن أن تلحق به من جراء هذه الجراءة الشديدة ، وذلك الشجاعة التي نحل بها في عرض تلك الآراء . وكان من أهم الموضوعات التي تعرض لدراستها من هذا المنطلق موضوع صفات الحاكم (أو الأمير) ، حيث عرض للتناقض بين الصفات الأخلاقية فلاسك في رأى ميكائيل - أن جميع الناس ترى أن يتمتع الأمير بكل صفات الطيبة والجرية ؛ إذ يجب أن يكون كريماً متحرراً ، رحيماً ولذا يعموده ، شجاعاً نقياً طاهراً ، صريحاً متديناً .

ولا كان من المستحيل أن يكون الأمير متمتعاً بكل هذه الصفات الحيرة جميعها لأن الأوضاع الإنسانية لا تسمح بذلك ، « فإن من الضروري - في رأيه - أن يكون الأمير من الصافة والفضة . بحيث يتجنب الفضائل الخفية على تلك الخائب التي قد تؤدي به إلى ضياع دولته وأن يبقى نفسه ما أمكن من تلك التي قد تؤدي إلى مثل هذا الضياع على أن يجارها دون أي تشهير إذا لم يتمكن من التخلي عنها . وعليه ألا يكتسب بقوقع التشهير بالنسبة إلى بعض الخائب إذا رأى أن

أمام الأصدقاء ، ويتصف باليمين أمام الأعداء (ف ١٢ - ص ١١٨) . ولا أرف تحليلاً أدق ولا أعمق من هذا التحليل للميكائيل لداخل جشدي المرتزقة وطيته وعدم جنوده للدولة أو للحاكم .

ومن تلك القوات ما يسيه بالقوات الإضافية وهي قوات الجار التي قد يستدعيها الأمير لمساعدته وهي تشبه في عدم جدواها قوات المرتزقة ؛ فهي إذا خسرت فالمتسعين بها هو المهزوم ، وإذا انتصرت فقد خدا المتسعين بها أسيرها . (ف ١٣ - ص ١٢٥) . ولذلك فهو ينصح الحاكم لي حاكم بالاشتئين بقوات غيره لحمايته أو الدفاع من دولته « فالأمر المصاقل يتجنب تلك القوات ويؤثر أن يجسر الممارك بقواته على

ومن هنا فقد ترك ميكائيل الحديث عن القوانين وفضل أن يركز حديثه عن الأسلحة (وهي سر القوة وعلمتها) ، فطالما أن القوانين جيدة توفر حين توفر الأسلحة القوية ، فالأولي يبعث إذن ، هو الأسلحة . ولقد خصص جانباً كبيراً من كتابه « الأمير » لدراسة الأشكال المختلفة للجنود وهم أسلحة الدولة في ذلك العصر - ؛ فمفهم المتطورة ومفهم المرتزقة . وهو يفضل أن يكون جند الأمير خاصة به وليسوا مرتزقة لأن الأخيرين د قوات غير مجدية وهي تنطوي على الخطورة ، إذ أن أحد الأمراء لو اعتمد في دعم دولته على قوات المرتزقة فلن يشعر بالاستقرار أو الطمأنينة ، لأن هذه القوات مجردة وطموحة ، ولا تعرف النظام ، ولا تحفظ المهور والمواظق ، وهي تتظاهر بالشجاعة





لا سبيل إلى الاحتفاظ بالدولة بدونها . إذ أن التصقق في درس الأمور يؤدي إلى الشعور على أن بعض الأشياء التي تبدو فضائل تؤدي إذا اتبعت إلى مدمار الإنسان بينما هناك أشياء أخرى تبدو رذائل ولكنها تؤدي إلى زيادة ما يشعر به الإنسان من طمأنينة وسعادة . (ف ١٥ ص ١٣٦ - ١٣٧) .

لقد كان مكيايالي إذن ، يؤمن بنسبة الفضائل بشكل عام ، وينسبها بشكل خاص كذلك . وهذا رأى للفلسفة قديم منذ أيام السوفسطائيين اليونانيين الذين ربطوا بين السلوك وبين ما يترتب عليه من نتيجة ناعمة ، فإن كان الفعل الأخلاقي يؤدي إلى مضمة صاحبه فهو خير ، وإن أدى إلى ضرره فهو شر . وهذا ما يراه مكيايالي مناسباً مناسباً للحاكم ، فإن أخذنا مثلاً فضيلة الكرم التي يرى الجميع أنها صفة يجب أن يتحلى بها الحاكم ، فإن مكيايالي يرى ، أن من أخير أن يعتبر الإنسان كريماً ، ومع ذلك فإن الكرم على النحو الذي يفهمه الناس قد يؤدي إلى إيذاكهم ، وإلحاق المصيرب هانا هو الذي يتحمل بالحاكم كما قد يتحمل بشيء على حد سواء ، هاناً ما يكون كرم وسخا لم يتحمل دافعاً لأن يترشح ويكثر من فرض الضرائب عليه ، وكثيراً ما يعود هذا السخا على لذة قليلة من أفراد شيء . وإذا ما شعر الحاكم يوماً بأنه يجب أن يقلل من هذا السخا (أي يقلل من ثقافته ونفقات صاحبه) ، وبالتالي يقلل من فرض الضرائب على عامة الشعب فإنه سيهتبه من قبل هذه الفئة بالبلخ . (واصل الأمير (الحاكم) بما لذلك ، إذا كان يحجز عن ممارسة فضيلة الكرم دون الجوازات باستثناء أمره ، لا يعترض إذا كان حكيماً صاعداً ، على تسيسته بالبلخ . وسيروى الناس مع مضي الزمن أنه أكثر سخا من كانوا يظنون ، وذلك عندما يرون أنه عن طريق تقيده أصبح يكسب دخله ، ويؤمن وسائل الدفاع اللازمة ضد كل من يتكبر بأشعار الحرب عليه ، ويقوم بمشاريع كثيرة دون أن يرقم شيء ، ويكون بذلك حراً بما مع عيب أولئك الذين لا يأخذ منهم أموالهم وهم كثر للقلية ، وشحياً مع أولئك الذين لا يهتمهم المال وهم قلة قليلة . وقد رأينا في عصرنا أن الأخلاق العظيمة يفتقها أولئك الذين يوصون بالبلخ . (ف ١٦ ص ١٣٩) .

وهكذا ينتهي مكيايالي إلى تفصيل البخل على الكرم ، إن كان هذا البخل سيؤدي إلى غير النعمة لكل . وهكذا الأمر عنه دائماً إلى الضرر عند من تسيبه فضيلة وما تسيبه رذيلة قد يكون تعارضاً زائفاً إذا ما ربطنا بين غمارة كليهما والنتائج المترتبة على ذلك وخاصة في عالم السياسة ويؤكد مكيايالي هذا الأمر باستمرار ، ولغرض مثلاً آخر على ذلك ، وهو ينخلص في سؤال : هل من أخير أن يكون الحاكم (الأمير) محبوباً أو مهائلاً ؟

والإجابة في رأيه تكون بسيطة ، أن من الواجب أن ينفاه الناس أن يحبوه في أن واحد ، كما كان من السهول أن يحبهم في الأمرين فإن من الأفضل أن يحبوه على أن يحبوه ، هذا إذا توجب عليه أن يجترأ بين

الأسريين . (ومع ذلك ، على الأمير - في رأى مكيايالي - أن يفرض الحرف منه ، بطريقة ، يتجنب بواسطتها الكراهية إذا لم يضمن الحب ، إذ أن الحرف وعدم وجود الكراهية قد يهيران مما جئنا إلى جنبه . (ف ١٧ ص ١٤٤) .

وينخلص مكيايالي رأيه في هذه القضية بقوله : وهكذا فمن أخير أن تتظاهر بالرحمة وحفظ الوعد ، والشعور الإنساني النبيل والأخلاقي ، والتدين ، وأن تكون فعلاً متصفاً بها ، ولكن عليك أن تمد نفسك عندما تقتضي الضرورة لتكون متصفاً بها كما يجب . أن يفهم أن الأمير - ولا سيما الأمير الجليدي - لا يستطيع أن ينصك بجميع هذه الأمور التي تبدو خيرة في نظر الناس إذ أنه سيجد نفسه مضطراً للحفاظ على دولته لأن يعمل خلافاً للإخلاص للمهود ، ولزلة الإنسانية والدين . ولذا فإن من واجبه أن يجعل مقفه مستعداً للتكيف مع الرياح ووفقاً لما عليه اختلافات الظروف . ولا تنكر لما هو غير إذا أمكنه ذلك شريطة أن يترك الإساءة والشر إذا ما اضطر إلى ذلك . (ف ١٨ ص ١٥٠) .

ويبدو أن إيمان مكيايالي بهذه القيم المتعارضة التي يجب أن يتصف بها الأمير ليظهر منها ما شاء ، ويتغلب سلوكه تبعاً لاختلاف الظروف التي غر به ويدولته ، قد جاءه من خلال إيمانه الذي لم يمزج بسوء طوية البشر عموماً ، وأهم يصفون بالأناثية وحسب الفئات سواء كانوا حكاماً أو محكومين ، فما رغبة المواطن في تأمين حياته والابتكار من أملاكه والحفاظ عليها لا نتيجة هذه الأناثية ، وما رغبة الحاكم وسعي إلى تقوية وتوسيع سلطاته ، إلا نتيجة لهذه الأناثية وما تقيم الحكومات وغرضها إلا لتحقيق تلك الرغبات المخدولة منها ، كما أن نشأة القوانين هي للحد منها لدى القصد وتنظيم العلاقات بين البشر .

ولاشك أن إدراك مكيايالي هذه الحقيقة بعد أحد جوانب آرائه الفكرية ، فقد أضحت هذه الحقيقة بعد ذلك هي حجر الزاوية في فلسفة توسل هوبز الأخلاقية والسياسية ، كما كانت ردود الفعل هذه

الحقيقة قوية عند فلاسفة السياسة من بعد مكيايالي وهوبز ، حيث تولدت فلسفة جون لوك الليبرالية من خلال نقده هوبز من ناحية ، وفيلمر من ناحية أخرى . وهكذا تدفق تيار الفلسفة السياسية الغربية الحديثة منذ هذه الآراء الجريئة التي أعطاها مكيايالي ، وطلب لها فصلها السياسية عن الكنيسة من جانب ، وعن الأخلاق من جانب آخر .

وإن كانت البسمة السيئة قد خلقت في بعد وفاته عام ١٥٣٧ ، ومنذ نُشر كتابه ، الأمير ، للمرة الأولى على إثر هجوم الكارثيين الإنجليزي بولس poleis ، فإنه قد استمد مكانته التي تليق به منذ القرن الثامن عشر ، حيث ترجمت مؤلفاته إلى لغات العالم المختلفة ، ونال تقدير جان جاك روسو رغم "معارضته لأرائه" ، وشهد له هيجل فيلسوف التاريخ التاسع عشر بالمعاصرة ، وأضحى "الأمير" من المعالم الرئيسية في تاريخ علم وفلسفة السياسة الغربيين . بل إنه يعتبر تأثيره على النظريات السياسية فقط ، بل إنه تجاوز ذلك فأثر تأثيراً واسعاً على مجريات السياسة العملية ، فقد درسه واستخدمه أراعه العديد من الملوك والوزراء الذين تبانت اتجاهاتهم وأهدافهم أمثال كروستيا ملكة السويد ، وفريدريك ملك بروسيا ، وسمارك . ولقد اتسمت دائرة هذا التأثير في قرنتا الحال فأثر تأثيراً ثلثاً على أنظمة الحكم التقليدية القديمة ، فقد اختارته موسوليني موضوعاً لأفروحه للذكورة ، كما كان هتلر يداوم الغرامة فيه كل ليلة قبل أن ينام . وقد كان عمده على - لئلا يفسد مصر الحديثة ، الدولة التي قربت شوكتها لدرجة أن كل القوى الأوروبية تحالفت ضد مصر الحديثة - على أساس قويم - من قرائه والمتعلمين عليه . ولقد أكد ماكن ليرنو أن لينين وستالين قد تعللوا - أيضاً - على مكيايالي وكتابه "الأمير" .

وإن كانت تلمت بعض هؤلاء الزعماء قد ساحت في انتشار تلك الشهرة سببه البسمة لكيايالي ، فإنه وراء من العمد الأولى البسمة حيث فليهم شهرة السلطان والعظمة فظلموا هوبز وسأمو إلى العالم وإلى أنفسهم في النهاية ●

وليد منير



كان « هنري ميشو » شاعراً متفرد الموهاب ، متملذ الطموحات ، مجازفاً ، مغامراً ، حاد المزاج ، متقلب الأهواء ، عاشقاً للرحيل ، مولعاً بالتجريب على مستوى الحياة والفن معاً . كان ذا روح بوهيمية قلقة ، وكان فيما يبدو مؤمناً بقول « رامبو » إن « كل الشاعر - كمن يكون شاعراً - أن يمدد إلى اختلال بسيط ومحبوب في حواسه » .

ولد « ميشو » لأبوين بلجيكيين ، وبدأ دراسة الطب ثم قطع دراسته ، وفي عام (١٩٢٠) عمل صحافياً ، وتعرف بعد عودته إلى (بروكسل) على شعر « لوثر يامون » وشغف به ، وبدأ في الكتابة . وفي عام (١٩٢٧) أصدر « ميشو » (الشخص الذي كتبه) ، واستقر به المقام في (باريس) . تحول « ميشو » فيما بعد في بلاد أمريكا الجنوبية وآسيا ، وتأثر بهذه الرحلة الطويلة تأثراً كبيراً . وبعد ذلك بعشر سنوات وبعد « هنري ميشو » نفسه مدلولاً إلى الرسم ، فبدأ يرسم ويكتب في آن واحد ، وانتشلت بوصف أعماله ، ورصد تجاربه الغريبة مع عالم الحلم والمخدر .

يقول « ميشو »

أيها الشقاء ، يا فلاحى الكبير

أيها الشقاء ، اجلس

استرخ

لنستريح قليلاً أنا وأنت

استرخ ،

إنك تجدني ، غريب ، تقدم لي الدليل

أنا حطامك

يا مسرحى الكبير ، ميتاى ، ومولدى

يا كهفى الذهبى

يا مستقبل ، يا أمى ، يا أفنى الأزرق

في نورك ، يمدك ، رديك

أسلم نفسى .

تأثر « هنري ميشو » بالرمزية الفرنسية أيما تأثير ، وصدد إلى كتابة شعر له كيمناه الخاصة . إن « ميشو » يلوص في مغاور النفس البشرية ، سايراً أصنع أصنافها ، كاشفاً بذلك عن زيف قشرها الخارجية ، واصداً تفاصيلها الصغيرة الموحية ، موعلاً في دوائر انكسارها وضعفها ، مبرراً عن آلامها ومخاوفها في لغة ميتافيزيقية تشي بالميزج الإنسان المستمر ، والفلق الوجودى الدائب . إن « ميشو » يقدم لنا معرفته الخاصة عن طريق اكتشافه وللهاربه ، التي يتعلم الوجود فيقول :

ألم يكن من الممكن أن تجرى الحياة على الأرض بلا رياح

ألم لا بد أن يوتئش كل شيء دائماً ، دائماً ، دائماً ؟

الإنسان لا يرى إلا ما لا يهجه أن يراه . لا شيء .

ومع ذلك يرتطم الإنسان

لماذا ؟ !

ثلاث أغنيات إلى الشبح

د. صابر عبد الدايم

- ١ -

يا شرار الرجاء رلقاً بنفسى إيا الآن تهب طوفان يأس
ثورة الروح ما غشيت .. ولكن كمل ما أعشى أن تبعد شمس
ورياح المغيب تنطقى شمعى وضجيج الغروب يقتل عيسى
وسموم الظلام تتردى صياحى وأفامى الشكوك تقتل عيسى
وتلال الفيوم تحجب أفقى وليلال الأسمر تبعد أنسى
ورؤى خاطرى تصير سرابا والأمان الحان تلقى بزميسى
ولهبى العذاب يشرق قلبى ويوارى جمال يومى وأنسى
والمزاسير والشموع وبالقات زهورى وكل إغراء كئاسى

مَهْلِكٌ يَامَوْلَى قَلِيلًا

نصار عبد الله

مَهْلِكٌ يَامَوْلَى قَلِيلًا
مهلك يامولاي قَلِيلًا مهلك
إني من حَيْك أسقط أحياء
إني من شدة حَيْك أهلك
إنيك يامولاي إذا ترشفت ...
تبل ماء البحر
وأنا لا أقدر أهل هلك
هل لي ... أن أتوقف عن حيك لحظات ..
هل لي يامولاي وهل لك !
معلنة للتفكر لي جيلي
إني أجهل جهلك
ما تدرى ما عليك يامولاي وما ليلي
عليك أزي أهدى
وفي
وأنا قلبي مستهلك !!

المعنى

محبوب موسى

أنا غيب يدور يدور
هل نول النجى ... والنور
ولن ينضى في لوب ولو من وهم
كيف أصوره وحدي ؟
وما من صاحب عدلى
يشاركني
ولكن نولي المغرور
بلا وحى يظل يدور
ويصفح عمره ... عمرى ... سراب غباء
أرى في كوني الأشياء
لها دور ... ومالي دور
أحيا هكذا ... كالتنوير ؟؟
بأقلى بلا لاه يدور هباء
فهل من صاحب يعطى لي للمنى ؟؟

كل ما أخشى أن أراه ما دام
وإذا أصبح الصباح غروباً
هل يسمع الغروب طول التأسى ؟؟

- ٢ -

يا شرار الرجاء لست أخافك
والأصابع لست أخشى قواها
لست أرجو الأسان في الشط لكن
فليزج موجك العنيف ويضعف
رغم أن اهتذرت سفلك لكن
أنا كالبحر يا شرابي مبيت
وتلدب الحية في داخل الضد
وبأعناق خاطري ألف كنش
إني سران الصنيرة نفسي

أيها البحر إن عذبتك نفسي
إن يكن في رياحك الموج كبير
إن يكن غلب الرياح قويا
إن تكن مرقت نسيج شرابي
إن يكن أفسك الخفيف فسيحا
لك منها التسمت سور ولكن
أنت مهيا انطلقت تبتدو حينا
لأنا العقل والزمان وحادي

- ٣ -

يا شرار الرجاء قلبي ينفق
لست أصدو لرؤية الشط لكن
ربما لم أصل ولكن هزالي
ربما يفرق السفين ولكن
إن تكن حطمت مجاييفن السره
هذه أيها الشرار حيان
وإناء ... وصرخة ... ووثوب
جسز كلها مررت عليها
إنها رحلة الحية صعب
إن تكن أتمت الصخوخ كيان
لم أكن لي الحية ظلا ولكن
في ما لي الحية من ألف عيب
طيلة التمسر في أرحال وجيل
أسكر الروح بالرحيق إذا ما
لم أصل بعد للشواطى رغم الرحلة

يا شرار الرجاء قلبي ينفق
لم يزل موجك العنيف ينفق
إنني رغم عمق الليالي ساصد الرياح عن يباب أمي
وأصوغ الحية أصل تشديد وأبيت الأسى ياروع لمن
قد بدا الشاطى الصنيرة ولكن شاطى السر غاب عنك وفى !!

حَامِلَةُ الصَّبَاحِ

أحمد محمد حميدة



رأيتها .. وصباح الكمك فوق الرأس يتحرك .. كان الصمت
يحيوها .. وعين الشمس تبصرها .. تضم الأرض ..
أرصعة ، وأسفلت ، أقدامها الصغرى .. وصعد الظهر في
مسام الوجه مرشوقا ، فزاد الوجنة اخفراء احمرارا ولكن
بدون مرق .. كانت تحشى وعقلها المصلوب يجرد نظرات العين في المستوى
الأفنى فترى بظرف العين - في القرب - أطفال المدارس وهم يحملون
حطاب الكتب ، يسارع بعضهم فوق الأرصفة .. يحملهم ثلوة البراءة
للدلالة .. يهرعون كالمصافير الملونة في مواتر الأعين الرقيقة .. وترى
النساء والرجال والحاديات التفتيات يهرح أيدبيهم ويهرعون ، يحملون
عائلتين وضاحكين .. وترى من بعيد ومن أسفل جفنها أشكال لحديتهم
التي تكسو نواصم الأقدام .. وصعد الأسفلت في الأقدام مغرورا ، فترفع
الكعنين حينا وأصابع الأقدام حينا ، وترجع اليسرى يمد اليمنى .. محلوة
مفوط الصباح .. وتقول ..

شبابك الكمك يا طازة .. زشمها الأصفر المتكوش تحت مربع الصباح
متصالب بلا حركة ..

كانت الفتيات الحاديات ولقفت يمين في رموسهن للمسئلة الإشاريات
لللونة .. يقفن نظيفات متمسكات في استحياء على أبواب المدرسة وفي أدب
جم .. ينظرون في الصباح الدخول وعند الظهيرة خروج الأطفال ..
وتومض في رأسها ومضة كثيرا ما كانت تيرق في أحيان انتشاء الأمنيات
الرائدة في قاع القلب كلما طالعها شعر الروس المصنف ، في الحاديات ..
وشعور راكيات العريات الفارمة التي تشاهدنا كل يوم وترى اللوان يبعدن
في المقدمة يدخن السجائر .. كانت أصابعها للصغرة تلامس شعورها
المتكوش .. تلقى ، أو تركن خصلاته الكرمشة خلف أذنها وكأها تقول في
ثقة .. إن ها شعرا جيلا مثلن هي أيضا ..

— طازة .. كملك طازة ..

وتتصالب الشمس ، تحت قلب السها الرمادية في تمتد تبعث إشعاعها
الساحن ، لكن الصباح يحميها ، حلوة على تسخين الكمك ..

ولمة عربة أو عربتان يدنوان في بطه .. يخرجون من النوافذ وبالفلوس
القليلة أيدبيهم الطرية .. ويتحتم عليها .. حيثلد .. أن تحنى الجذع قليلا
ليتنسى ليد الممدودة تناول ما تريد من كملك ..

تودع الفلوس جييا خفيا في جانب فستانها القديم ، وتلمح الراكب وهو
يقضم من كملكها الساحن .. ويتوارد إلى الذهن ذلك الصباح البعيد ..
البعيد .. ظهورها الذي لم تتنوله بعد .. تذكرت أنها لم تأكل ، وأن جوفها
خاو .. وكيف تاه عن رأسها أن تأكل صباحا قبيل رفع الصباح وإيداعه
الراس ؟ والأطفال يلعبون في فناء المدرسة .. كانت تبصرهم .. وتقول ..
وتقاوم غواء الأسماء ..
— طازة يا كملك ..

وتجد الأيدي .. تأخذ التبايبك وتنقد اليد الممدودة قطع الفلوس ..
ويحركه تلقائيا ، تدخل اليد الجلب الخفى ، تجس الفلوس في قاع
الجيب ويطنش القلب .. خلف كشك شرطى المرور يكون القرن .. والقرن
يصنع الجيز الأفرنجي الناصع البياض لسكان الحافنتين .. والذي يصنع
شبابك الكمك ، والذي خلف طاولات المعجن وأجولة الدقيق ، ونظافة
القرن ، يلف أحموها الكبير .. البالغ من العمر عشرين عاما .. والذي يشبه
أيام المعجوز ، يصورته الجهور المرتفع المملوء بالشر ، والقائم أبدا بأعمال
حاتوته المضطعب القديم بطرف الحديقة .. يسبح الكمك والجبن الأبيض
أيضا ، والجرجير والبشيط المسلوقة ليلأ ..

— طازة يا كملك ..

من اللد .. سوف تليس حذامها .. أليست يتتا هي مثلن ؟
قالت في نفسها رغم صراع تلايف المضارين :

كيف أتناول الآن شياكا وأكله ؟ وأيوها المعجوز ، ذلك الجلف
البدين .. يدفع باب الكوخ صباحا صباحا فيها ، لاعتأ إياها ، لنومها
الطويل وجسدها التسكول وإيداعها السود ، أن تقوم ، فالساعة شارفت على
السابعة ، وعليها أن تذهب إلى القرن لتصل العربة اليد كملك وتأت بها برقة
أعيها .. ثم لتصل صباحها وتغشى إلى السوق ..
— الطازة ..

كان يمسى عليها ما تحمل من شبايك .. حسون شباكا .. في عشرة قروش ..
خسة جنيهات . ولابد للكملك أن يباع .. وأن تأتى بالجنيهات الخمسة كاملة ..

وإن بيع الصباح ميكرا ، عليها بعمل صاج غيره ..
.. الطازة .. الكملك الطازة ..

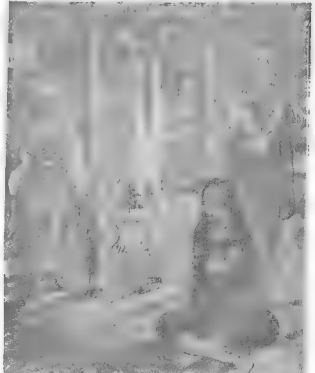
يتمشى بعدها فوق الأريكة ، تدحك حينها المقلتين بالرغم من مهر أبيها من الخارج ، تسوى شعرها الأصفر ، تزيح البطانية المهترئة جهة الوجه ، ورفيقة عارمة في الكساء والبقاء لتكلمة نومها الليلي ..

تعتري الرأس ذكرى أمها الحنون .. كانت تدافع عنها كثيرا .. تنقف في وجه أبيها .. لقد ماتت في المكان نفسه منذ ثلاثة أعوام ..

يقولون في الطريق وفي الحوايت ، إن كل إنسان له يوم سوف يموت فيه ، لأنه لا يترك أحدا ، ويقولون - أيضا - إن الدنيا مثل الكأس الفاترة لابد أن يتلوقة كل حى ، وتفرك عينها .. وأبوها يرفع فوق رأسها الصباح ..

تجوب الشوارع المحيطة في الصباح ، وحين دخول المدارس الخاصة ، ثم تجوب الشوارع الأخرى البعيدة المنيئة بالناس . والباحة عند التبال الظهيرة وظهر أسطوانات التجارة ، والحلادة ، وسمكرة السيارات ، وقاعدات البيوت من النساء اللواتي يشاكسن الباحة في أثمان الحضر والفاكهة ..

البيوت هنا مغلقة على الدوام .. فيلات أبوابها من الحديد السميك ، أسوار عالية يعلوها نصال مدينة - أنس يركبون العربات ، لا يكلم بعضهم بعضا .. ولما يباع نصف الصباح في هذا المكان الكهفر بالوجوه العابسة ..



لأبد أن تأكل شباكا .. فلجوع يكاد يفتك بالجوف الخاوى ، لكن سينقص من التفود عشرة قروش .. ؟ لا يم .. ستقول له أنيا لم تأكل صباحا وعليه أن ينصم ثمنه من مصروفها ..

ومنذ متى تأخذين مصروفا ..

حق جرس المدرسة .. اتقضى زمن طويل منذ الصباح .. تراصت على جانب الشارع عربات أهالي الأطفال ، والذين بلا عربات ارتكبتوا ظلال السور تحت الأشجار ..

يرتاب الجميع حشود العيال المرشحين خرجا من الباب الحديدى الكبير .. تتلفظهم أحضان الأهالي وأيدي الخادمات ..

كان بعضهم يشتري الكملك حين كانت تزامم لتلف في المنتصف نائلة ..

.. الكملك طازة .. طازة يا كملك ..

تدافع المتكاثب .. ويرعون إلى أحضان ذويهم .. بعضهم كان يقترب ليشترى لكن صوت الأم أو الأب يهرع ألا يأكل من الباحة الجالين ..

ويخلو للكان ، والرصيف يفر ، والأسفلت الفارغ تأكله عربات قارمة ليعود الشارع الكبير إلى طبيعته الأولى حاريا الصمت والسكون الكتيب . وتنفق المدرسة بابها .. كانت تفكر جنبا في تناول شباك .. ولو أخذ بعد ذلك عمرها ..

بدأت قد القم نحو الشوارع الأخرى ، بطيئة الخطو ، يلدغ الأسفلت الساخن بطن قدمها تقصر مرة .. وتبطيء مرة ..
لو ليست حذائك .. ألا يكن ذلك أفضل ؟ ..

الحذاء من أجل العيد فقط ..

نحست جيها الخفى .. لقد أنزل - تقريرا - بالنقد ، وعليها أن تهمد الفتاة وترتاح .. فما يسقط منها شيء .. (تبقى مصيبة) .

كان الباحة في الشوارع البعيدة يتصايحون في ندائد متضاربة مروجين عن بضاعتهم ..

.. الطازة .. كملك طازة ..

والنساء يهوين بعمولات السوق ، الحضر والفاكهة . والعيال الخفة ، يلعبون ويرحون . عندما كانت في الخامسة ، كانت ترح مثلهم ، كانت أمها ما زالت حائشة .. لكنها الآن في العاشرة . ويقول أخواها الكبير . إن بعدها يفور بسرعة وعليها أن تحافظ على نفسها ولا تلعب مع العيال ..

وما دمت كبيرة لم لا تأخذين شباكا ؟ .. ليفعل أبوك ما يفعل ..
لترك الصباح وترتاح .. أتفه أبوك أهم لديك من صراخ بائتك ؟ ..
أهم من يدتك المنيوك ؟ .. أتفوه أبوك أفضل من راحة جسدك ؟ ..

.. الطازة .. الطازة ..

انحنى أمام أقرب عربة عطار فارغة ليحاذى الصباح سلط العربة . دفعت الصباح بلين واستقامت واقفة ..

كان الصباح فارغا إلا من شباكين .. واحد سليم والأخر مكسور . جلست فوق حافة الرصيف .. أخرجت الفلوس من جيها الخفى .

أحسنتها في حير ، فستانها ، أربعمائة وثمانين قرشا ..
أحسنتها مرة أخرى .. ربما هناك زيادة فيكون للجوف شباك ..

لا .. ربما هناك نقص ، فيكون ضربا ميرحا وشتيمة ..

أربعمائة وثمانون قرشا بالتمام والكمال ..

حلت الصباح وعادت .. كان الصمت يجوبها وعين الشمس تبصرها ●

وداعاً لأحد عمالقة أدب الانقراض في ألمانيا

د. أحمد كامل عبد الرحيم



بشأن القدر ، والعالم يستعد لاحتفال بالذكرى مرور أربعين عاماً على نهاية الحرب العالمية الثانية ، أن يموت في هذه الأونة أشهر أدب لمسان اشترك على بعض في هذه الحرب وعرج منها بعد معاناة ولم لياض يقلعه ضدها ، بحث إلى الاستمرار منها ويبدو إلى الأمن والسلام . إنه الكسب والأدب الألماني هاينريش بول . يتنى الأدب والكاتب الأساطير هاينريش بول إلى ذلك الجبل الذي اضطرته الظروف إلى كتابة أسوأ ذكريات حياته في خلال الفترة ما بين صاسي ١٩٣٣ و ١٩٤٥ وهي فترة من أدق وأصعب الفترات في تاريخ حياة الشعب الألماني . ولد هاينريش بول بمدينة « كولن » في ٢١ ديسمبر عام ١٩١٧ ، واشترك في الحرب العالمية ، حيث حصل جنتها في الجيش المظفر لمدة ست سنوات ، في الفترة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ، وبعد الحرب ، وحل وجهه التحديد بعد عام ١٩٥١ ، ظل بول يظل سرق طرقة كاتباً

حراً إلى مسقط رأسه « كولن » إلى أن فارق الحياة في السادس عشر من شهر يوليو عام ١٩٨٥ ، وهو في منتصف الحام الثامن والسعين من عمره ، وبذلك يكون الأدب الألماني الحديث قد فقد أحد عمالقة المهتمين ، الذين يميزون أن تركوا سلاح الحرب حلولاً سلاح الفكر وظلوا يعملون على إثراء الحياة الفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية منذ نهاية الحرب العالمية وحتى يومنا هذا . كان يطلق على أدب جيل ما بعد الحرب اسم « أدب الانقراض » حيث كان من رحيله الأول كل من هاينريش بول ، وغولفنجاج بورشوت (١٩٢١ - ١٩٤٧) ، وكلاهما اشترك في الحرب ، ووقع في الأسر ، وعاد منه ليرفع سلاح القلم وكله أسل في تخليص الشعب الألماني من مأساته وانقلده من حته ، ويقول إدجار هيتش : إن الشعوب غير الألمانية ، تنظر إلى هاينريش بول على أنه أدب ملهى بالألم ، يمثل ألمانيا بعد الحرب ، فإن المرء لا يجد مثيلاً له في عطاءه الفكري . فلقد عمل على توعية أبناء وطنه وتقديم القول النصوح إليهم . والواضح أن بول يريد دائماً من

خلال أعماله الأدبية شحذ همّة القاريء الألمان وحته على البذل والعطاء إيماناً منه بأن ذلك هو الطريق الوحيد لاجتياز عتمة ما بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن معظم كتاباته تنوع عرارة شديدة وأسى بالغ وتغلب عليها الروح التشاؤمية إلا أنه يتطلع دائماً إلى بارقة أمل ، لعل الشعب الألمان يتمكن من خلافاً أن يتناسى مأساه وأحزانه وآلامه . إن هذه النزعة التشاؤمية تجددها واضحه تماماً في أول قصة قصيرة نشرت له عام ١٩٤٧ ، بعد تسريحه من الجيش الألمان بعشرين فقط ، وكانت بعنوان « الرسالة » حيث ذكر فيها من لسانه قائلاً : « لأنني أقيمت أن الحرب ربما لن يكون لها نهاية على الإطلاق ، إطلاقاً طالما إنه لا يزال هنا أو هناك يوجد جرح يترق نسيبت هي فيه » وفي هذه القصة يسطر بول أسفاً إلى تابع إحدى السيدات بأن زوجها قد لقي حتفه في أحد مسكرات أسرى الحرب ويحتجها بهذه الكلمات : « لذلك لاني كنت الأسر وكان حياتي طولها قد قضيتها في الأسر . إن بارقة الأمل عند بول والتي تأخذ طابع الد والجلد صير كتاباته تنطلق من نزعة دينية تبدو إلى أهدافها غريبة وغير مريحة لنسبة القاريء ، فلي الوقت الذي يفي له جماسة الحقة وضخامة المأساة يرى أن الله سبحانه وتعالى هو وحده القادر على تخليص الشعب الألمان من مأساته وإنقلده من حته .

إن الحرب في المحرر الرئيسي الذي يدور حوله معظم كتاباته هاينريش بول ، وفي الموضوع الأساس الذي يستند من خلاله كل ذكرياته المؤلفة زمن الحرب . لم يكن بول يوضح في كتاباته كيف يصنع الإنسان ، بل على اشتمزازه منها ورفضها لها بعنف والروح السالبة في كتاباته هي معاداته النامسة للمسكرة ، كما يتضح أن بول يتحدث في هذه الكتب ليس كشخصية بعيدة عن الأحداث ، ولكن كشريك في الضنب الذي يلقي على المستبين إلى إشعال نار الحرب ، فما هو نفسه إلا شخصية أندرياس بطل كتابه عن الحرب بعنوان « كان القطار دقيقاً في مواقيته » (١٩٤٩) ، وشخصية فانيبالز في روايته الأولى التي كتبها عام ١٩٥١ بعنوان « أين كنت يالدم ؟ وهو ينادي ألبها شخصية البطل في معظم قصصه القصيرة ، حيث يمثل أماناً مفهوم ميتا فيزيكي كمدن في حق وطنه لألتانيا ، الذي يمثل هو والعالم أجمع من جراء تلك الحرب ، وبذلك فإنه يجعل القاريء لأعماله يشعر بتعاطف كبير معه ويوعي تلم للمفاهيم والفكر .

وإن ما يميز كتابات بول هو أنه يستخدم غالباً تكنيك الراوى الذي يتحدث عن نفسه ، أي أن بطل القصة هو الراوى ما وهو في الحقيقة هو هاينريش بول كاتبها ، الذي يقدم لنا أبطاله في شكل شخصيات الظروف التاريخية ، فهم شخصيات يستحقون الرضاء ، أناس بسطاء من مادة الشعب الألمان ليلوا الحياة ، أفراد غرورهم ، لم تتوفر لديهم أية إمكانية للتصير من رايهم وللكفاح من أجل شيء أو ضد أي شيء ، أناس غير قادرين على الدفاع عن أنفسهم ، لا سبيل لهم سوى



وهكذا، نجد أن هاينريش بول قد تمهّد دائماً في كتاباته على عرض صور قاتلة للحالة السيئة التي كانت تسير على عجلته وشبهه الألمان بعد الحرب. ففي رواية بعنوان «إن ينطق بكلمة واحدة» (١٩٥٣)، يستعرض بول عنة العصر والكفاح من أجل البقاء ولقمة العيش، وذلك من خلال تتأمله لمواقف معيشية مؤثرة لعلامة شابة تعيش في الحاضر آنذاك، أي بعد عام ١٩٤٥، في مدينة كبيرة أضربت كثيراً بسبب الحرب اللبية، أطلق عليها بول اسم «كنيسة الآلام» الحرب اللبية، «أطلق عليها بول اسم «كنيسة الآلام» باعتبارها حالة من خلالي المجتمع الألمان، كما تعتبر هذه الرواية أعظم حدث أدبي في أدب الانقراض بعد وفاة فونجانبج وبورشرت (١٩٢١ - ١٩٤٧). وان كان بول قد أظهر عبقريته محدودة في روايته الأولى «أين كنت يا آدم» فقد وصل بروايته هذه قمة الكمال في مجال اللغة الأدبية.

وفي عمل آخر له بعنوان «بيت سيلار ولب» (١٩٥٤)، يتناول بول المشاكل المختلفة لأفراد عائلاتين ويتصون إلى عائلتين من طريقتين اجتماعيتين مختلفتين يجمعهما مصير واحد. الزوجان سلفا شهداء في ساحة القتال، واضطرت كل زوجة

بحمل مصيرهم السوء، غير قادرين على تفهم طبيعة الأحداث الجارية آنذاك، كما أنهم لا يستطيعون فهم حقيقة الأمور وحقيقة الوضع الذي يعيشونه. وهنا نحن نجد بول ينجّم كتابه «كان الغطر دليفاً في منحنى» (وأيضاً نفس في وسط هذا الشارع المقهر وعلى صدرتي يمسّ ثقل العالم كله). حل قبل لدرجة أنني لا أستطيع إخراج كلمات من جوف أفسيح بها ربي... ويحكى بول في هذا الكتاب قصة الجندي الشاب أندرياس الذي يركب قطاراً يعمل جنوداً مثله في طريق صومهم إلى الجبهة بعد انتهاء الحرب. وتستر رحلة الغطر العديد من الأيام حتى يصل أندرياس إلى موقعه على جبهة القتال. إنه جندي غير قادر على فهم رفاقه الذين من حوله ويعيشون معه أجازهم، وتستر رحلة الغطر العديد من الأيام حتى يصل أندرياس إلى موقعه على جبهة القتال. إنه جندي غير قادر على فهم رفاقه الذين من حوله ويعيشون معه ولا يحقّقه مصيرهم المظلم فهم يلبسون ويملكون ويكونون الكناك على الرض من أنهم جنداء يملكون مصيرهم الموت، وأن جميعهم تتلهم حياتهم واحدة هي الموت. وفي مدينة بورلندة بالقرب من الجبهة يتأقش أندرياس يفتاة بورلندة، وهذا يجده بورلندة نفسه يقضي الوقت يتمكّن خلاله، رغم قسوة الحرب، أن ينجو من تلك الفتاة ويشاهد أضراباً وموتها. ويوجد بول ينجّم «أين أنت يا آدم» و«أين كنت يا آدم؟» بالميزات: «وأخذ يصيح حالياً حتى أصابته القنبلة ففلت يتخرج حتى جثة داره إلى أن لفظ أنفاسه والتكرس سسارى العلم وسط القشاش الأبيض ليحيط بجسمه». إن بول في هذه الرواية يربط بين مواقف متفرقة من فترة الحرب العالمية الثانية وإلى الهدف من هذه الرواية هو عرض الاستمرارية حيلة فرد، بل إنها عرض متكامل لمصير جماعي بمعنى أنه عندما تتدخل الحرب في أي مكان فإنها تسلب إحساسات ومشاعر كل الناس في أي مرحلة من مراحلها، وعلى الرغم من أن بول لم يبدع لغوياً في هذه الرواية باكورة إنتاجه إلا أن لغته كانت رائعة، فهي واقعية، متعقبة، مصادقة ومؤثرة، لأنها تعبر عن حال الملازمي، ولقد وصف بول روايته هذه قاتلاً بأنها «إحدى الكتب المحبة إلى نفسي» وإن كانت روايته بول هذه تبرز وتؤكد بشاعة وعدم جدوى الحرب، إلا أنه عندما يتساءل «أين كنت يا آدم؟» فإنه يعني «أين أنت يا آدم؟» «هيك إذن يا آدم أن تزرع الأمل وتنتظر الأمن والسلام. كان هاينريش بول كقصصه يتمتع برصيد فكري لمخاد حيث تأثر - إلى حد كبير - بتتبع القصة الأمريكية القصيرة، وخصوصاً بقصص الكتائب الأمريكية إرنست ميلر هينجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١)، وكان هو وروايته في السلاح فونجانبج وبورشرت من عجز في كتابة القصة القصيرة، اللذين يلهمون طبيعتها ومضمونها ومديها، حيث الانقراض وتحريك المشاعر والإثارة وقوة التعبير، وكان كل من بول وبورشرت يبتنان وسيلة تعبير بدأ في استخدامها فرائس كالكتا (١٨٨٥ - ١٩٢٤)، وتأثر بها كثيرون من بعده، إن أسلوب الكتابة والمراوية والإيجابية المعنى، فتجد أن معظم ما يقدمه بول للقارئ من خلال قصصه القصيرة يحمل معنيين مزدوجين أحدهما في الأمانيات



حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

— لماذا صرحت بهذا الكتاب ؟
— سأكتب أسباب التصريح بشر الكتاب في
لغز أرفعه إلى معالي وزير الداخلية .

— أنا مكلف بالتحقيق ومعى أمر من
معالي الوزير .

— أنت لا تستطيع التحقيق معى لأنك موظف
في وزارة الداخلية وأنا أياها موظف بهذه
الوزارة . وخرجت الوظيفية أعلى من درجتك .

وأطلق الطعير ، وعلم عبد الرحمن الرافعي
بالأمر . وعرف أن ذلك لا يستطيع مصادرة كتابه

عن أحد هراي . بل أكتفى وزير الداخلية بمنع
توزيعه ، ودفع نمط من لذار الخلال عن النسخ
التي طبعها من الكتاب . يعنى شراء النسخ
المنطوعة .

عجب عبد الرحمن الرافعي ومتعجب
عن السر في عدم صدور أمر
بمصادرة الكتاب .

وكان السر هو عبد الرحمن الرافعي نفسه . .
فقد كان كتابه (أحد هراي) متداول بالعرف من
كتاب التقديم الصادر الذي كان عنوانه : (الثورة

الهراوية) وكان لابد من صدور قرار
بمصادرة الكتاب الأول وهو الأصل بل مصادرة
الكتاب التلث الذي هو إعادة نشر كتاب متداول
في الأسواق .

أحيانا يكون في عقد الرزين غير كما يكون لها
شهر . ومن عجائب الرواين أنها ألفت كتاب
أحد هراي) من المصاندة والإحراق أو
الإتلاف .

ثم طبع أول النسخ من الكتاب في هازن دار
الخلال . بعد أن أوفى المسؤولون في وزارة
الداخلية أو تراخوا في استلامه لأهم
يعدوا مكانا خلفها ولم يعرفوا ماذا يفعلون
به ولم يصغر غير أمر بالتحليل بل بصفها ؟!

وبعد أيام قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . .
وزنل الكتاب إلى الأسواق فكان أروج كتاب في
تلك الأيام كثرات ما أجل المكتريات . ●

أطلق المسكرى البب ، وجلسي
مفتش الداخلية على الكرسي
ليحقق مرة أخرى في قضية (أحد
هراي) بعد سمين حاشا من
عنايته الأولى التي أمت إلى تقيمه مع رفاله إلى
جزيرة سرتديب ، التي سميت جزيرة سيلان ،
ثم أطلق عليها اسم سرلانكا .



وفي هذه المرة كان مفتش الداخلية يحقق مع
رقيب المظبوطات الذي صرح بشر كتاب (أحد
هراي) من تكليف عبد الرحمن الرافعي .

وفي تلك الأيام كان ندى الضباط قد انتخب
الواء محمد نجيب رئيسا له ، وأسطف اللواء
حينئذ سرى علم مرشح لذلك .

لقد عاد هراي هذه المرة مكتوبا في صفحات
كتاب . لا راجيا لرأى في ميدان هالدين
يكن يده سيف بل كان في يده لقم .

والم يكن مفتش الداخلية يعلم شيئا عن
انتخابات ندى الضباط ، ولكن رقيب المظبوطات
كسان يصرف كسل التضييقات بحكم عمله ،
وأطلعه على الأسرار وما يجوز نشره وسالا
يجوز .

والم يكن مفتش الداخلية يعلم أيضا أن الملك
هو الذي أمر بمصادرة الكتاب بعد أن طبعته دار
الخلال . ولكن حضرة المفتش صبر له أمر من
وزير الداخلية بالتحقيق مع الرقيب الذي صرح
بشر الكتاب .

لذا ؟ هل الحديث عن أحد هراي منحرف ؟ ؟
لقد ألفت عنه كتب كثيرة وقال فيه الشعراء قصائد
عديدة بعضها لثمة لعنة إيلس . وبعضها
قدحه ونكته من اللاتكة المظهورين .

— هل صرحت بشر كتاب أحد هراي من
ثالثي عبد الرحمن الرافعي ؟

— نعم أنا صرحت عند رذر الخلال
نسخت من بروقة الكتاب موقع عليها يدها
وغشومة يدها وقبلة المظبوطات بموزرة
الداخلية .

هي وأولادها أن تشق طريقها في الحياة دون زوج ،
وهذه ظاهرة طبيعية لفترة ما بعد الحرب . ولا شك أن
بول يحاول من خلال هذا العمل بث الاشتزاز في
نفسية القاريء ، عندما يحمله يتابع حياة كلها تسبب
لأفراد في بيوت ليس فيها وليس لها رقيب ، حياة نساء
شابات جعلت الحرب مهن أراميل ، وحياة أولاد
أجبرهم الظروف القاسية على استبدال أب ليس له
وجود بهم يرصاهم دون اكتراث ، حياة الأراميل
مأساوية فمن لا يستطعن الحياة وفي الوقت نفسه
لا يستطعن الموت ، الأولاد يريدون تعمير شخصية
الرجال الناضجين ولا يسعهم تحقيق ذلك .

أما روايته « بلياردو في القاسية والتصف » ،
(كتبها عام ١٩٥٩ ، وتم إخراجها سينمائيا عام
١٩٩٤) ، فهي تحليل لفترة الخمسين السنة الأخيرة
من تاريخ الشعب الأثالي ، حيث عبير التحليل واقعا
للغاية ، ولا شك أن بول في هذه الرواية قد تجرر من
تكراه لرسم نفس الصورة القاسية التي كان يكرر
عرضها بشكل أو بآخر في قصصه ورواياته الأولى . إن
هذا التحليل الكبير قد نقله إلى الصفوف الأمامية
للكتاب والأدباء المعاصرين الأثالي . إنها رواية تتناول
مراحل حياة أسرة من مدينة كرون لهجتس معماري
يدعى ليميل . قام رب هذه الأسرة بيانه دير سان
أشون ، ثم جاءه ابنه من يده ليهيم هذا الذي علق
هياة الحرب بفترة وجيزة . وقر الزمن وبهاتى الخفيد
ليعمل جاهدا على بناء هذا المدير وترميمه وتجديده .
هذا إلى جانب العديد من الأعمال الأدبية الرائعة التي
لا يتسع المجال إلى الكتابة عنها ، ولكنني هنا بذكر
عناوين بعضها مثل :-

- قصة « غير السترات الأولى » (١٩٥٥) .
- تقليبة (دهو) لاحتماء النشاي عند الدكتور
بورزيج (١٩٥٥) .
- تقليبة « عديم الأثر » (١٩٥٧) .
- رواية « آراء مهرج » (١٩٦٣) .
- قصة « نهاية رحلة مصالحة » (١٩٦٦) .
- رواية « صورة جماعية مع سيدة » (١٩٧١) .

ولا شك أن فترة الإنتاج الأولى للكتاب الأثالي
هاينريش بول قد قُطرت على القور إلى عالم الشهرة
ليس على الأرض الأثالية فحسب ، بل في مختلف فحرة
حدود وطنه ، هذا ولقد بول على طيلة حياته تنطيق في
إنتاجه الأدبي ، وله الكثير من الروايات والقصص غير
ما أشرنا إليه ، هذا بالإضافة إلى مسرحيات وتقليبات
إذاعية ومجموعة من المقالات السياسية والأدبية ، كلها
هادفة وحصادة قدحو الشعب الأثالي والمجتمع الدولي
إلى الأمن والسلام والإستانية .

وستظل كتابات هاينريش بول خالدة على صفحات
الأدب الأثالي وستظل أفكاره باقية في قلوب مواطني في
البلدان المتصلة باللغة الأثالية . وستظل أعماله عمل
دواصة وتحليل وترجمة إلى اللغات الأخرى على يد
المشتفين على الفكر الأوربي عامة وعمل الفكر الأثالي
خاصة . ●

الحذاء في رأس رجل

محمد جابر غريب



لم يكن الأجر الإضافي يكفي للشراء .. قارن بين المهم والأكثر أهمية .. بالهبة نضجت مشاعره .. حتى نواجهه ..

أحس بكل الأشياء من حوله عملاقاً وهو صغير ، شعر كأنه يتدك في يمهده فيهمش ويتضائل .

انتابه رغبة في الحرب من نفسه ، ومن حيون الناس . العيون سجن رهيب رهيب . تنبه على بركة مصفون فوق قميصه . أحكم الزرار العلوي

ومضى . سيارة صرخت ببعائه . لم يمر إلا فوجوتين في رأس السائق ، وفتوتين تخرج من بينها قذائف كالحجارة . كانت السياه مختلفة . حبل بأشياء حاول أن يتركها كلها .

انعكست ملاحظه فوق زجاج الواجهة . شعر مهوش . عينا غائرتان . كان الثمن متوارياً قليلاً خلف الحذاء الرمادي ، لكنه حيناً لمح . بهن وتابع سيره .

من نافذة الأتوبيس لمح حذاء مذهباً في قدم حسناء . كانت السلسلة مذهبة - أيضاً - في حق كلب غزير الشعر .

في المكتب وحينما كان يعززم دخول حجرة السيد الوكيل . كانت ضربات قلبه تملو ، والدم يضطرب في عروقه . يتلصق في جميع الأوراق داخل الملف . مسح الحذاء في رجل ينظفونه ، يتردد قليلاً قبل ضبطه على أكرة الباب

صلبته أن أحداً من الزبلاء لم يلتفت إليه . لا صغير ، لا أنهار ، لا تعليق . كانت أمه مدمومة في الأوراق .

هذه المرة أصابعه لم تكن تقيض على شيء داخل الجيب ، لكنه كان متشرع الصدر فالعصاير تزفقه ، والشمس ساطعة تشيع الدلء . كان الحذاء الجديد مستقراً في قدمه ، وقد امتلات نفسه بالزهو .

رتب الأوراق داخل الملف . لم يتردد في النقر على الباب . سمع صوت الوكيل يدعوه من الداخل . دخل في هدوء وثقة .

كانت ابتسامة السيد الوكيل مشرقة .

لم يتوقف طويلاً . اندشش . اتسعت مساحة الدهشة . فكر في فرك عينه .

كان لا يصدق ما يراه . خيل إليه أنه يعلم . ولعت عيناه أول ما وقعت على حذاء السيد الوكيل .

لم يكن فخماً ، ولا يماظ الثمن ، لكنه كان من القماش الذي يتخفف به الناس عادة من هتاء الحرارة .

كان بسيطاً ، وأنيقاً في الوقت نفسه ●



حول مهرجان

استرجاع الدولى للشعر

أحمد سويلم

توهج فوق أشجار الجبال الشائعة
وتجسع عفاياها بسخاء فترى القوة في الطبيعة
أريد أن أكلل حين بالبحيرة البيضاء الممتدة
ولا أرى الظلام المصافى
أريد أن أظلم الممرات فوق الجبال
حيث يتجسد الجمال في كل مكان
وأفكر في قلبى الملهوف ..
أه .. ما أشفاق
أطفئوا الشمس الآن
ودعوا أموت .

تلك هي القصيدة التي فوجئت فكرة الوفاء للكرى هذا الشاعر المتأصل والاحتفال به في استرجاع ، فحينما نقل الأديبان ملاذ يوم عام ١٩٦٢ ، ألفت استرجاع حفل تأبين لبلين البعلين .. قرئت فيه قصيدة قسطنطين هذه .. ثم اتفق على إقامة مهرجاناً سنوياً يشترك فيه شعراء يوغوسلافيا لتخليد هذه الذكرى .. وأقيم حفل شاعري بر ديم السلى يشق قلب استرجاع .. سبق فسخم أطلق عليه (بيت الشعر) يلقي فيه الشعراء اشعارهم .. ويضم قاعة مسرح وقاعة معرض الكتب الشعراء المشتركين .. وبكتبة - وسنما تكثر جوامع الشعر .. وكثر معها الشعراء المشتركين سنة بعد أخرى .. ضيق بيت الشعر فالحمد من أحد جسور البر منصة يقرأ عليها الشعراء اشعارهم بلغتهم اللغوية ثم تترجم إلى اللغة اليوغوسلافية في الوقت نفسه .. أما متروفر الشعر فقد ولفوا بالألوف في مواجهة المنصة - الجسر - على شاطئ النهر لليلة لا تقل ثلاث ساعات دون ملل أو كلل يستمعون إلى اللغات المختلفة للشعراء من دول العالم الأربعين ..

وقى كل عام ينتج المهرجان وساماً ذهبياً لأحد الشعراء الكبار ، والذي يحتفل به في كاتدرائية سوبيا بمدينة أوهريد الجميلة ، حيث يقرأ الشاعر اشعاره أمام الجماهير التي تتدفق خصيصاً لهذا الاحتفال ، كما ينتج كذلك جائزة الأديبان ملاذ دينوف ..
وقى كل عام يجند موضوع للمناقشة إلى جانب قراءة اشعار فوق الجسر .. يشترك فيه الشعراء والنفاد اختياري .. كما ينتج بشعر إحدى الدول المشتركة ..
وقى العام الماضي .. احتفل المهرجان بالشعر المصري .. وأقيمت أسبوعية خاصة بهذه المناسبة .. كما صدر ديوانان من الشعر : أحدهما للشعراء المصريين المعاصرين باللغة اليوغوسلافية - وقد قام بترجمة هذا الديوان د. جمال الدين سيد محمد - حيث ترجم لاثنتين وعشرين شاعراً معاصراً وقام بتقديمهم د. عز الدين اسماعيل ، الذي حرص على إبراز تطور الشعر العربي منذ الأندلس وشرقى حتى اليوم .. ويختبر هذا العمل الأول من نوعه باللغة اليوغوسلافية اجتهاد المشرفون عليه مع السيد المترجم في إخراجه بالصورة اللطيفة .. كما صدر في الوقت نفسه ديوان باللغة العربية بعنوان (عذرات من الشعر المفلول المعاصر) لخمس وعشرين شاعراً مقدونيا .. لنفس المترجم ..

وقى أثناء وجود قسطنطين في غرب المظلمة أصيب بمرض السيل .. وأضناه الشعور بالفرقة عن مسقط رأسه في الجنوب .. فكتب قصيدته الشهيرة (الحزن من أجل الجنوب) وأغنداسا وهو في سجنه إلى استرجاع .. وتقول كلمات هذه القصيدة :

ليش أملك جناحي نسر
لكي أطيح إلى يلاي
لكي أصل إلى شواطئها العريفة
لكي أرى استايول .. وكوكوشا
لكي أنظر بعيني

ما إذا كان الظلام يغمى الشمس عند بزوغ الفجر

وماذا إذا كانت الشمس لا تزال تذكر وتلقا

— — —

كل شيء من حول ظلام
الليل يغطي الأرض
لا شيء حولي إلا الصقيع والرماد
والضباب والرياح الماصفة

لا ..

لا يمكنني البقاء هنا
لا أستطيع أن أنظر هذه الغابات الوحشة
أعطيني جناحي نسر أطيح بها بنفسى فوق نواحي
لكي أطيح إلى يلاي .. إلى شواطئها
لكي أعود إلى أو هر يد
لكي أعود إلى وطني - استرجاع -

— — —

إن الشمس هناك تدفئ روحي
وحينما تحيل إلى الليل

يقولون في التراث العربي الصوقى : من ذاق حرف .. ومن لم يذق لم يعرف .. لكنني أستطيع أن أقول الآن بعد عودتي من مهرجان الشعر الدولى باسترجاع - يوغوسلافيا - من ذهب رؤى ومع وأحسن - عرف .. ولم يسر ويسمع ويسر - لم يعرف ..

لقد ظلت أسمع الكثير كاحلام لثلاث ليلة من هذا المهرجان .. حتى انخرت هذا العام لتستل شعراء مصر في هذا المهرجان - وقد شغلت سؤال عام كان لا بد أن أجد الإجابة عنه أولاً ثم أجعل منه إلى جميع الأبواب المفتوحة في جمهورية مقدونيا .. ذلك السؤال هو : لماذا استرجاع ، ولماذا مهرجان الشعر ؟ ..

وكانت القصيدة التي تلى في الوفاء والحب .. والتي أمسك بخيوطها أعوان بطلان هما الشاعر المقدوني قسطنطين ميلا دينوف (١٨٣٠ - ١٩٦٢) وأخوه الأكبر ديمتري ..

وقد درس قسطنطين في كلية الآداب في أثينا .. وتعلم في مدرسة ديمر زوربال ، اللغة السلافية القديمة وأدائها .. ثم عمل مدرساً حتى عام ١٨٥٩م ورافق مع أخيه ديمتري في نشاط مكثف ضد استخدام اللغة اليونانية في المناطق المقدونية .. فبينا هذه النهضة الثائرة ويجمعها مع الضفاد والعداوات الشعبية ينفذ إلهام فيز روح الشعب المقدوني ..

ثم ذهب قسطنطين إلى روسيا عام ١٨٥٧ ، حيث درس علم اللغة السلافية .. وفى منتصف عام ١٨٦٠ ، أتبعه إلى فيينا ليحصل بالأدب متروسيدير ، الذي حاوله مادياً وأدياً في نشر ديوان للقصائد والبالغات المقدونية في عام ١٨٦١ ، مضيقاً إليها عدداً من القصائد البلاغية ..

وتخلص السلطات على أخيه ديمتري لنشاطه في مقاومة اللغة اليونانية .. فترجم قسطنطين إلى الفنطانية للتدخل في الأمر .. لكنه يقضى عليه هو الآخر .. تنتهي حياته - فلا .. في السجن ..



وهو يهيك مثل العبد
قلت له : لا تقلل الروح
— وأنا أحض لسان —
ولا تقيد من قريبا كالماشية
إنها غير مرئية
وتترو كالبركان أهائل
ونقيلة كالجبل الأشم

وكانت اللغة العربية بمد الله شئت القدرة على
توصيل الإحساس والوسيقى إلى المستمعين . . . كما كان
من أشهر الأصوات كذلك : الشاعر الموسوي
السورياني — إنجاح كاهن — الذي قدم شعره على
إيقاع الطبول . . . والشاعر الهندي كيكي دار بولده .
الذي غنى بالوسيقى الخلفية — والشاعر الكوري باك
سيوك — الذي اقرب من الشعر الصقي — والشاعر
التركي المعاصر ياما أكتينين — الذي أعاد إلينا ذكرى
ناظم حكمت . . . والشاعر — وفيذا كينيمو — من
زامبيا . . . الذي قدم شعره وأقصا . . .

ولم يفقد المهرجان صوت المرأة الشاعرة — فقد
استمتنا إلى الشاعرة الأمريكية مرفعة الحس كاتي
بوليت . . . والشاعرة السويسرية لبيت جاتود —
والشاعرة الأسترالية : أنا نيت — والشاعرة المقدونية
ماريا فلانكا والشاعرة للسلمة عائشة زاهر وفش . .
وبعد . . .

فقد كان المهرجان الرابع والعشرون في استرجوا
فرصة مباحة للتعرف على شعراء العالم . . . والفوض
إلى كثير من التجارب التي يبعثها هؤلاء الشعراء .
بل كانت فرصة . . . أيضا — للتعرف على موقع الشعر
النصري واللغة العربية من الشعر العالمي ولغات
العالم . . . وهي حقيقة يخترقها الجميع . . . حيث
يفتقد الشعر المصري وسائل التوصيل المختلفة السريعة
المطلقة لكي يصل إلى العالمية . . .

وهذه مسؤولية أساتذة الأدب الأجنبي
جامعاتنا . . . قبل أن تكون مسئولة الشعراء ●

بالإحساس الدقيق . . . وواضح من أشعارهم أنها تدور
حول المضامين الثورية التي تنكأ عليها وتغلقوا بها . . .
مع مزجها بالمعقبة الوطنية وخاصة . . . والتي تجلعت في
قدريتهم على التوصيل بتلون الصوت والأيامات . . .

وقد تولى تنظيم المهرجان أحمد الشعراء المعروفين في
مقدونيا هو (يوفان ستريولوسكي) الذي يكتب — إلى
جانب الشعر — مجموعة كبيرة من كتب الأطفال . . . وقد
حصل على جائزة ليالي استرجوا عن رويته (جماعة
جلوع براتسكو) ومن أشعاره يقول :

الساه تمسكي إلى جحرها الضخم
وعلى القمة أرى الجبهة الحامدة لتجسقي
التي تراجعي . . .

أيتها القلعة . . . إنني أصهر نفسي بالحجر
أنطلق . . . ولا يوجد شيء أسطر عليه
الطائر الذي يتجنى
أخذ جحرا من الأرض

قوى تتلاشى مع الشمس التي تتيب
والظلل لا يتغصن عن الأرض حتى الموت

والملاحظ على أكثر شعراء مقدونيا أنهم يتحولون
مع الطبيعة وتغيراتها الدائمة بين الصحو والفضائية . .
وبين الأشرار والإحلام . . . وقد انعكس هذا كله على
تكوينهم النفسي والوجداني . . .

كما كان الشاعر المقدوني (تريا براتسكي) —
الملقب بـ"الغزال السابق" في مصر — أحد الفنانين على
تنظيم المهرجان . . . وهو شاعر يكتب الشعر والنثر
وأدب النشء . . . كما أنه مفرم للكتابة في تاريخ
القراءة . . . وله ديوان عن مصر القديمة . . . ويركز في
شعره على ارتباط الإنسان بالأرض والتاريخ معا . .
ومن أشعاره :

الطش لا تاياع :

— قالها أحد المقدونيين

— قالها في أحد الأماكن بإستراتيا

وقد مثل شعراء مصر بهذه المناسبة : د. عز الدين
اسماعيل — والشعراء فاروق شوشه ومحمد أبو سنة
وسعد درويش وملك عبد المميز — والدكتور جمال
الدين سيد ، الذي قام بجهد الترحمة . . . ولست أدري
ما هذا الصمت الذي التزمه أحد قائلنا الذين حضروا
هذا المهرجان بعد عودتهم . . . فلم نجد أحداً لافتاً بهذه
المناسبة — مع قدرتهم جميعاً على التنبه — مع بالرغم
من استحفا القاد والكتاب والفنانين على أجهزة الإعلام
الذين حضروا هذا المهرجان في العام الماضي — حتى إن
الكتاب المترجم إلى اليوغوسلافية نقد عن آخره في
شهور قليلة ويفكرون في طبعه مرة أخرى .

ولا شك أن الجهد الذي بذل في الكتيان (العري
واليوغوسلافي) كان يستحق مزيداً من الاهتمام
والقدير والإعلام باعتباره حدثاً ثقافياً غير مسبوق . .
وقد نوه بذلك كثير من المهتمين بالثقافة في يوغوسلافيا
وتحدثوا إلى . . . ودعوا إلى إلقاء بحث تعبر عن الشعر
المصري المعاصر وإيجاهاته المعاصرة في إطار الموضوع
المخصص لهذا العام وهو (الشعر بين الريف
والحضر) . . . ودارت مناقشة متعة حول ما كتبه من
شعر ومهرجان استرجوا لهذا العام هو المهرجان الرابع
والعشرون . . . وقد اشتركت فيه أربعون دولة بالإضافة
إلى جمهوريات يوغوسلافيا البست : البوسنة
والهرسك — الجيل الأسود — كروينا — مقدونيا —
سلوفينيا — صربيا . . . وبلغ حضور المهرجان أكثر من
٣٠٠ من شاعر ونقاد وصحفي وراقب . . . كما كانت
وسائل الإعلام في متابعة خطبة لكل أحدث
المهرجان . . . وكان نصيب العرب في المهرجان أربعة
مقاعد لأربعة شعراء وهم : يعقوب السبيعي من
الكويت . . . وعبد الرحيم الحفص من سوريا — وألبير
الحاشمي من تونس . . . وكتابت هذه السطور من
مصر . . . وتخلقت من الحضور دول عربية أخرى مثل
فلسطين والعراق والأردن والمغرب وغيرها . . .

ولم يفت المهرجان على هذه الأهمية الحافلة في
استرجوا . . . بل طاف الشعراء في أكثر من مدينة
يوغوسلافية يقرمون أشعارهم ويستقبلون في فخافة
بالغة . . . وكان حظي من هذه البلاد منذ : أوبريد . .
أشب — سكوبا (عاصمة مقدونيا) — تيتو (حيث
حضرت مؤتمرا للترجمة أوسى بضرورة أسطر الأثرجة
توثيقاً لملاات الدول الثقافية) — وألمرا سراييفو
الشاحرة — وكان الشاعر الذي لاق هذا العام بالوسام
السبيعي وجائز الأضحين صالا ديوف هو الشاعر
اليوغاني (يانيس جيتوس) الذي غنى بأشعار ذات
مذاق خاص وحساس في الأله تقترب من الفناء . . .

ومثلما كان الاحتفال في العام الماضي بالشعر
المصري . . . كان الاحتفال هذا العام بالشعر الصقي —
حيث مثل شعراء الصين على شعراءهم هم : فنج
يومي . . . تشانج زهن — زوديفان — ليوشاتونج — جين
توا . . .

وقد قدم الشعراء الصينيون أشعارهم بلغتهم
القومية . . . وحاولوا بأدائهم الممتع أن يصلوا إلى القاطن

إشكالية المصطلح فى النقد الأدبى الغربى المعاصر

د. سمير حجازى



— ١ —

فى بداية ستينيات هذا القرن ظهر اتجاه جديد فى النقد الأدبى يستلزم حلولة ضم النقد الأدبى إلى ميدان العلوم الإنسانية . وقد اعتمد هذا الاتجاه بصفة جوهرية على المفاهيم والحقائق السيكولوجية والوسوبولوجية والأنثروبولوجية واللغوية . ولقد تجلّت هذه الظاهرة بوضوح إثر انتصار النزعة الوضعية فى النقد لاسيما بعد شيوع المنهج البنائى فى ميدان العلوم الإنسانية من جهة وفى ميدان النقد الأدبى من جهة أخرى . وصاحب هذا الاتجاه ظهور مفاهيم ومصطلحات نقدية جديدة (مثل مفهوم البنية الدالة ، والبنية العامة ، البطل الشكلى ، رؤية العالم ، الرسمى الفعل ، البناء الرمضى .. الخ) .

هذه المفاهيم أو تلك المصطلحات انطلقت أساساً من موقف نظرى يرتبط بعلم النفسانيات والأنثروبولوجيا ، من جهة وبالفلسفة البنائية من جهة أخرى . ثم انتقلت إلى النقد الأدبى المسمى فى سيميوتيك هذا القرن . نظرا عن التراث النقدي الأوربي الغربي ، وشاعت فى الكتابات والدراسات النقدية العربية فى شتى من التصريح وبدون قدر كاف من التمييز ، الذى لربط عليه شيوع خط من الفموض فى تلك الكتابات أو فى تلك الدراسات ، خاصة بعد زيادة حركة الترجمة من التراث النقدي الأوربي فى عشر السنوات الأخيرة فى مصر والعالم العربى .

— ٢ —

ستحاول هنا أن نحدد الملامح العامة لهذه المشكلة ، أعنى مشكلة الفموض فى لغة النقد أو فى مصطلحاته ، وما تثيره هذه المشكلة من قضايا .

وينبئى أننا لن نضع الحلول الواضحة المفصلة لهذه المشكلة ، لأنها جارية بحوث أضخم بكثير من بحثنا هذا ، لما فيها من جوانب لغوية وعلمية وفلسفية ونقدية . غير أننا ستحاول أن نقيم الفروض التى يمكن حل أمسيها البحث من هذه الحلول . ومن المحقق أننا إذا استطعنا أن نحدد دلالة بعض تلك المصطلحات فى مجاها ولو بطريقة تقريبية فإنه من الممكن أن نكتمل لدينا صورة عمدة لما ، من حيث إنها مصطلحات لها دلالة نظرية وعملية فى مضمير النقد الأدبى . ومما يسهل علينا الأمر ، أن نلم لسانا عاجزا بمجالات العلوم الإنسانية . ولكن هذه القول سيوجب البض يقرى — بمجرد قراءته لموضوع البحث — أن هذا البحث سيجه إلى أحد مجالات هذه العلوم ، ولكن الموضوع وحده لم يمد يكتفى لتحديد طبيعة البحث ، لأن هناك موضوعا يمكن أن يدخل فى مجالات عديدة فى وقت واحد مثل ذلك موضوع الإبداع الذى الذى يمكن أن يوضع فى مجال البحوث الاستقصائية (علم الجمال) وفى مجال الدراسة الفلسفية وفى مجال الدراسات النفسية ، للموضوع وحده إذن لا يكتفى لتحديد طبيعة البحث ، وإنما لخاصة بالثقافة بأداء هذه المهمة . فالتنقد اللغوى والنقد النفسى

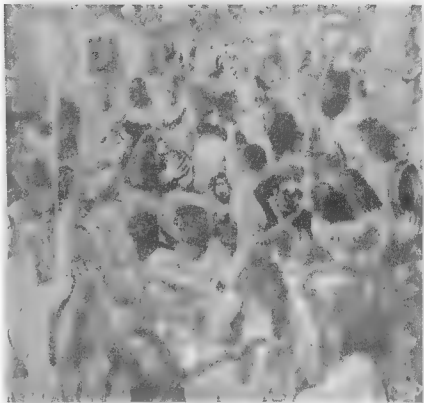
بالنقد الاجتماعى ، كل هؤلاء مجال اهتمامهم هو الأثر الأدبى . ولذلك قلنا أن الموضوع وحده لا يكتفى لتحديد الميدان وإنما لغته . ونحن نقصد بهذه الكلمة الإطار العلمى والمناهج التى يستعملها النقاد أو الباحث ، فالبحث العلمى كما نعلم هو منتج أولا وقبل كل شىء ، والموضوع لا يصبح ذا خصائص علمية إلا إذا طبق عليه المنهج العلمى ، فالإطار العلمى يعطى الموضوع أهمية خاصة ، لأن ذلك الإطار هو الذى يدلع به من مجاله العلم إلى مجال آخر خاص بخصبه صفات محددة تجعله ينضم إلى مجال محدد . فالموضوع وحده يشبه رجلا مجهول الشخصية غير محدد للمال . وما دام الأمر كذلك فلنستقدم لتحديد هذا الإطار أو تلك اللغة التى تحدد هذا الموضوع ، ولننضم منذ البداية أن كافة الموضوعات لا يمكن إخضاعها لإطار علمى واحد وأن لكل موضوع إطاره الخاص .

والذى يمتنا فى هذا المقام ليس طبيعة الموضوع الذى يريد النقاد أو الدارس إخضاعه للبحث وإنما كيف نحدد طبيعة الموضوع وطبيعة منهجه ، انطلاقا من لغة الباحث أو النقاد ، أو من جملة المفاهيم الشائعة فى النظرية التى يعتمد عليها ل بناء هذه المناهج .

والمفاهيم النقدية المعاصرة عديدة ومتنوعة ، وإن كانت كلها تتضمن عدة سمات مشتركة يمكن أن نلخصها فى ضرورة النظر إلى الظاهرة الأدبية على أنها نظام أو نسق داخل متماثل ، وذلك من أجل إدراكها أو التوصل إلى معرفتها ، ومحاولة رد خط من الظواهر الأدبية إلى خط آخر باعتبار أن دلالة الظاهرة الأدبية لا تتجلى فى معناها الباهر . وهذا الفهم يبرر بلا شك عن نظرية علمية ، وسعى دالب للوصول إلى صق من الظاهرة الأدبية ، أو — بعبارة أخرى — بمر من جهد يبذل للوصول إلى اكتشاف بنية الظاهرة الأدبية أو غيرها من الظواهر الإنسانية ، واعتبارها نظاما يضم مجموعة من العناصر المتصلة بواسطة رابطة نفسانية وثيق . ذلك المفهوم الذى يتناهى النقد المعاصر يهدف أولا وقبل كل شىء إلى بيان الظاهرة الأدبية على أنها نظام مترابط الأجزاء ، وهذا يعنى أنهم يريدون وضع أسس عقلية لتحليل الظاهرة الأدبية ، ومن مظاهر هذه الأسس محاولة استعمال مصطلحات علمية تعتمد على مفاهيم معينة لتحديد الجراء إخضاعها للدراسة أو التحليل . وهذا فئتنا نتلاخ فى مجال النقد السوسولوجى شيوع مثل هذه المصطلحات :

رؤية العالم المسمى فى Vision ، والمسمى الموضوعى فى Hermeneutic ، والبطل الشكلى فى Hero problem ، والدلالة الاجتماعية فى Semantic Signification ، والبعد الأيديولوجى فى Ideological Dimension ، والبناء الاجتماعى فى Social Structure ، ... الخ

يبينا نتلاخ فى مجال النقد النفسى شيوع مثل هذه المصطلحات : البنية اللاشعورية فى Inconscient Structure ، اللاشعور فى Inconscience ، رمزية الأحلام فى Symbol of the dream .



تلك العلاقة المثالية بين هذه الجوانب الثلاثة لا تتحقق إلا إذا استوعب الناقد كافة جوانب النظرية التي أتيجت هذا المصطلح ، وحدد طبيعة موضوعه ، وعلى هذا الأساس يمكنه أن يتحرك في حدوده ، فيشكل اللغة ويعول اتجاهها ويصيح لها وطيفة جديدة في بحثه .

وتتميز هذه المصطلحات البنيوية باتزانها الدقيق بمبادئ المنطق ، والعمل على ما بينها من علاقات متبادلة بين ذهن الناقد (أو الباحث) من جهة وموضوعه من جهة أخرى . وهذا يعني أن هذه المصطلحات تتجه كلها نحو إبراز ما للغة من صدارة في الأثر . ثم تتجه أيضا إلى الاعتناء إلى وحدات تركيبية مستندة إلى المبيع البنيوي من جهة ، ونظرية إبستمولوجية من جهة أخرى . بهدف إضفاء طابع علمي على بعض الدراسات الأدبية ، إنطلاقا من السعي وراء إيجاد نظرية نقدية علمية . ولعل هذا هو السبب في أن هذه المصطلحات قد دهمت بدمع معين من المسلمات ، نذكر من بينها سلمة الأثر (بمثال ميوزجا) وسلمة الأثر (مؤسسة خطافية أي أن هناك مجموعة عناصر متكاملة مضمرة داخله . هذه المسلمات وتلك المصطلحات كلها تسمى نحو فهم الأثر أو تفسيره في ظل المبيع التجريبي . وإذا تسامنا من أين جاءت نظرية النقد بهذه المصطلحات ؟ كلها لزما علينا أن نتبين مصدرها الحقيقي . وعلاقة هذا المصدر بروح العصر ، فأما عن المصدر الحقيقي فهو النزعة البريحية التي ظهرت في الثلاثينيات ونضجت في الستينيات كمحركة علمية تحاول التوصل إلى الكشف عن عالم الأثر وإدراك ما فيه من قوانين تحكم عناصر ومعاني المتعدد ، أما عن علاقة هذا المصدر بروح العصر فيفسرها الرأي السائد عن الحركة البنيوية في الستينيات الأخيرة ، باعتبارها حركة معبر عن زووج الفكر النقدي نحو ميدان الأپستمولوجيا ، فاشركة البنيوية قد خلصت النظرية النقدية من الاتجاهات الجاهليزية ، ومن مغالاة النظرة الجمالية ، بحيث ضعف صوبها في السنوات الأخيرة . وهكذا تدفع البنيوية النقدية الأثر نحو مفهوم يضيغ أساسا لقواعد الفكر المنطقي . والمظاهر أن ظروف البنيوية في أوروبا هي التي كانت عاملا أساسيا في ذلك ، فزيادة وعي الإنسان بقدرته على فهم طبيعة عصره وطبيعة ثقافته كانت عاملا أساسيا في انتشار هذه المقاهيم النقدية .

ولنظر الآن إلى طبيعة هذه المقاهيم النقدية وما يمكن أن نطرحه من إشكاليات نظرية وعملية ، وأما عبارة أخرى إلى أي حد تتفق هذه المقاهيم النظرية النقدية مع العلم ومعياره . . . ؟ . إننا نتخذ أن هناك أسبأا معددة تحول دون تحقيق نظرية نقدية علمية ، منها أن النظرية النقدية لا تختلف عن سائر النظريات التحليلية من حيث تقدياها من جهة ، وأتقارها المفرودة من جهة أخرى وطبيعة مقاهيمها من جهة ثالثة .

فالسلمة الأدبية الفاعلة بأن الأثر الأبدي كل متكامل يتضمن مجموعة متكاملة ، هذه السلمة تبدو غير واضحة من جهة ، هذا إلى جانب أن هناك شكوكا في صحتها من جهة أخرى ، نظرا لأننا لا نرى إلى أي حد

حيون أن مصطلح «فونج شكل» هو مصطلح وبنائي رمزي للتصير من عدم وجود دلالة مائة في العناصر الرمزية (داخل بنية الأثر) . وما يهتينا في هذا المقام ، الإشارة إلى ذلك التصارب بين هذه المصطلحات لا القوف متصلا ، لأننا نلف أولأ وأخيرا عند الكل الفعالم هذه المصطلحات . وهذا الأثر يبدو واضحا في اعتمادنا بهذه اتجاهات نقدية في وقت واحد .

على الرغم من وجود ذلك التصارب أو الاختلاف بين المصطلحات إلا أنها تبدو متفقة في جوهرها على الأساس الموضوعي ، فالنقد السوسولوجي يستعمل مصطلح «بنية الأثر» ، وكذلك يستعمل النقد النفسي والنقد الرمزي . وبنية الأثر عند الناقد أو الباحث ترتبط دائما بمعي معين ، ويستعملها لضرورة ، ولتقسمة معينة مصدرها النزعة البنيوية . فالبائث أو الناقد حينما يستعين بمصطلح معين يعرف منه مسبقا ويعمل في بنائه الذهني فونجيا لاستعماله ، وهذه المتابع تختلف من نقد لآخر ، وتتغير بتغير مجال النقد ويتطور ثقافة العصر .

والناقد (أو الباحث) قد يضطر في أحوال معينة إلى استعمال مصطلحات نقدية معينة ، على أساس أن تلك المصطلحات تمثل علاقة مثالية بين بنائه الذهني وبين موضوع بحثه . ونحن نفترض أن تلك العلاقة المثالية تشتت نتيجة تضامل بين هذه الجوانب الثلاثة (مصطلح - ناقد - موضوع) بصفة عامة ، ونتيجة اكتشاف الناقد لقدره هذا المصطلح على التعبير المحكم بصفة خاصة .

reve ، كلام Discours ، أما في النقد الرمزي فنجد مثل هذه المصطلحات : نظام ordre أو كلمة و نسق و systeme أو كلمة و بنية و structure ، أو كلمة و علامة signe الخ .

هذه المصطلحات ، رغم اختلافها ، يبدو أنها متفقة كلها - سواء في النقد السوسولوجي أو النفسي أو الرمزي - على استعمال لغة علمية موحدة . وما ساعد على ذلك وجود لفظة «البنية» التي تعد عاملا مشتركا بين مقاهيم هذه الاتجاهات النقدية . ونحن إذا قلنا أن النظر في هذه المصطلحات وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الوحدة بطرق مختلفة ، فهي تبدو متفقة على حقيقة واحدة ، فهناك على الدوام كلمة مائة ، وإن كان هناك اختلاف في دلالتها لدى كل اتجاه ، لكن وظيفتها الرمزية واحدة ، غير أننا لا نريد القوف عند بعض المصطلحات ، ولأا انتهينا إلى القيام بعملية تصنيف لها ، كالقول مثلا بأن مصطلح «البنية ذات الدلالة» عند الاتجاه السوسولوجي يعني البحث في المعنى الموضوعي ، وأن البنية اللا شعورية تعني التعبير عن آليات اللا شعور عن طريق اللغة ، وأن «البنية الرمزية» تعني الدلالة الحقيقية للأثر . وسنبحث من مدى التشابه بين تلك المصطلحات نظها إلى الصنيف . ولكن هذا التشابه ليس تشابها مطلقا ، لأنه يتضمن في بعض أجزائه غطا عن التصارب الذي يوجد بين المصطلحات ، فهناك مثلا والدلالة الاجتماعية أو الوحي المعنوي ، المصدر في بنية الأثر الذي يتجزأ الناقد أو الباحث السوسولوجي في مضمون أو بنية الأثر ، في

يزعم أن معنى المصطلحات النقدية لا يشوبها الغموض وليست في حاجة إلى تحديد، إننا نخالف هذا الرأي ونذكر أصحابها بأن لغة النقد الأدبي ما زالت لغة كفية، كثيراً ما تتأثر بالزعماء الذاتية، في حين أن لغة العلم لغة كمية، فالمشكلة الأساسية التي يواجهها النقد الأدبي المعاصر هي، أولاً وقبل كل شيء، مشكلة تتعلق باللغة والمصطلحات من جهة، وتتعلق بقضايا خارج النقد من جهة أخرى.

من الضروري إذن أن يجرى النقد مصطلحاته أولاً من الغموض، كي تكون أملاً للدخول في نطاق العلوم الإنسانية، وإن كان هذا الأمر صعب المآل، نظراً لأن ذلك لا يتأتى إلا بعد تحليل لغة النقد الأدبي، بوجه عام، من طبيعتها الكيفية، وبعد تحريرها من الروح المذهبية التي تظهر في مختلف اتجاهات النقد، ولكن كيف نحدد لغة النقد الأدبي؟ وما هي خصائص المصطلحات النقدية؟ نحن نرى أنه من الضروري أن يتوافر في المصطلحات النقدية عدد من الشروط أهمها أن تكون هي المصطلحات الموصلة مباشرة إلى المعنى الواضح الدقيق. وأن تؤدي بنا إلى فكرة واحدة محددة.

أما الإشكالات الثلاث فيتمثل بمسألة النظرية النقدية والقانون الأدبي. فنحن نعرف أن العلم الوصفي يتضمن عدداً من القضايا المحققة، ومجموعة من الحقائق العامة التي تستند إلى التجريب والمشاهدة، لمحاولة إتقان القانون الذي يرتكز أساساً على المشاهدة العلمية. والقانون الذي نقصده هنا هو القانون العلمي الذي يمكن التوصل إليه باكتشاف الأنماط أو - الإطارات - في مسار التجربة.

أما من القانون الأدبي فمن الصعب تحقيقه، ذلك لأن هناك إشكالات منهجية ولغوية يرتبط بمسألة تعميم الظواهر الأدبية، فمن لا يستطيع أن يحدد بدقة درجة الانفعال في رواية أو قصة، أو درجة التطور الفني في بناء قصيدة أو مسرحية. وهذا يرجع إلى أن طبيعة الظاهرة الأدبية تختلف عن طبيعة الظواهر التي يدرسها العلم الوصفي للبحث. وذلك يعني أنه ليس بإمكان النقد الأدبي أن يصوغ القوانين الأدبية. وقد يقول قائل: أنه من الممكن إيجاد قوانين أدبية. فيجواب ذلك أننا لا نكتشف أن هناك ارتباطاً في تغير الشكل الروائي وتغير بنات الوسط الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع الصناعي المعاصر. ومثال ثان يقول: إن هناك ارتباطاً بين مضمون القصة القصيرة في أدباء المعاصر وأزمة اللغة الحديثة. أما المثال الثالث، فيقول: إن زيادة درجة التوتر تؤدي إلى تعطيل عملية الإبداع، ولكن يمكننا الرد على هذا الأمثلة وما شابهها من أمثلة أخرى بأن القانون لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا صدق على جميع الحالات أو الظواهر، لهذا القانون نتصه العموم والتجريد؛ فالقانون الأول الذي يربط بين تغير البنية الاجتماعية وينبثق البنية الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي المعاصر وبنيت الشكل الروائي، هذا القانون لا يرتبط بكافة المجتمعات ولا بكافة الآثار الروائية. ●



فالجوهر لا يعني «البنية» ، الأمر الذي معه تتدخل اللغة إلى حد كبير في تحديد صياغة المصطلحات النقدية. ومن هنا تختلف المفاهيم وتتصارع وجهات النظر حول الترميز. فالمشكلة اللغوية هي مشكلة تصف من تحقيق الموضوعية في النقد الأدبي. فالنظرية النقدية تبدو في مسيس الحاجة إلى إجلاء لغتها وتحديد مصاعمها، فهي ما زالت - رغم الجهود المبذولة الآن - تقتصر إلى لغة علمية، حتى يستطيع النقد الأدبي علماء كسائر العلوم الإنسانية. وفي هذا الصدد يمكن القول بأن المصطلحات الجديدة يكتشفها الغموض والاضطراب، فليس هناك اتفاق بين نقاد الأدب حول تلك المصطلحات، فلقد اختلفوا مثلاً في مفهوم المعنى الموضوعي للآثر، وردوه إلى « مجموعة العلاقات الظاهرية، أو « مجموعة الدلالات المضمرة في بنية الآثر، وكثيراً ما تلبست الحيلالت النقدية حول مفهوم «البنيت ذات العلاقة» ، أو مفهوم «البطل» ، «الشكل» ، أو حلول السقوط بين «النسق» و «النسق» أو التميز بين «العلامة» و «الرمز» .

هذا يظهر من مظاهر تمزق النقد الأدبي في سيرة نحو استخدام مصطلحات صارمة ودقيقة، لهذا إننا نرى أنه من الضروري أن يتجه النقد نحو معالجة مصطلحات بأسلوب منهجي منظم، لتحديد لغة وجعلها لغة علمية. فنحن نخالف الرأي الشائع الذي

تأثر أجزاء الأثر بهذا الككل المتكامل وإلى أي حد تتفاعل فيها ببعضها .

هذا مسائل وقضايا مطروحة يجب أن يعالجها الناقد (أو الباحث) المبدئ في استعمال مصطلحات أو مفاهيم النظرية النقدية. فمثل هذه المسلمات لا سند لها من العلم كبا أنها (غير ذات موضوع) ويبدو من قبيل اللغوي.

ولكن الأمر يختلف قليلاً هنا بأن الناقد (أو الباحث) يبدأ بدراسة الككل في الآثر، وينظر في أجزائه على أنها وأعضائه في هذا الككل، فإن هذا القول يتفق إلى حد بعيد مع اتجاهات النقد الجديد كما نؤيده النظرية العلمية النقدية.

والإشكالات الثلاث إن هذه المعطيات أو تلك المفاهيم تصعب النظرية النقدية بصيغة علمية، وتجهلها تسوق نتائجها بصورة قاطعة، واعتبارها نتائج بديهية، بنية طبيعة النظرية النقدية ذاتها لا تسمح لنا بإتجاز النظرية الكلية المجردة التي يتجزأها العلم الوصفي.

والإشكالات الثلاث إزاء المفاهيم والمصطلحات النقدية يتمثل في الدلالات اللغوية لهذه المصطلحات، فهناك فارق كبير بين قولنا (إن اللغة جوهر الأثر) وبين قولنا: «إن للآثر لغة ذات بنية خاصة، ولعل السبب في هذا التمايز اللغوي هو إطلاق عبارة «لغة الأثر» واستخدامها بعبارة «اللغة جوهر الأثر» .



قراءة تشكيلية

محمود المهدي

الفنان بابلو بيكاسو
اللوحة جرنیکا

القراءة المصاحبة للوحة المنشورة كتبها الفيلسوف العالمي المحاضر روجيه جارودي ، وترجمها إلى العربية حليم طوسون ، وستواي القاهرة نشر تحليلات أخرى لنفس اللوحة من وجهات نظر مختلفة ، عربية وعالمية .

يقوم التحكم في التكوين بنسور حاسم . فاليقين بانتصار الإنسان لا يتولد عن أحد التفاصيل ، ومنها مثلاً وجه امرأة في وضع جانبي أشبه بشملة تنطلق من التلاوة وتصوب نازها نحو نور لا يتر ولا ياتر ، بل ينبع هذا اللون من التركيب العام للوحة التي تنصص عن الوجود الشامل للإنسان الخلاق والمتفهم ، عن وجود الفنان - الشاعر الحق على تقلبات الأحداث وعلى الجزرة .

وكان هذه اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : مصرعين جانبيين ومثلث كبير متساوي الأضلاع يتوسطهما ، وتحمل الشملة قمته . وترتاد داخل هذا المثلث المجدد الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما ترتاد الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق إيقاعا يشغل اللوحة بأسرها . ويصعد إلى حد ما التنظيم المهيبل للجموع ، وسيطرة الإنسان على القوضى وانتصاره على الشباعات .

ويبدو للمنظور هنا عاصاً بكل شيء على حدة ، فكل شكل يعمل في طيه حيزه الخاص ويسته كل مرة حسب قانون جديد تماماً كما تنتفع كل زهرة بطريقها الخاصة . وهكذا يعني كل شيء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو الؤس المصغر من اللوحة ، غير أن هذه المديحة وتلك القوضى الشاملة لا تثير فينا الإحساس بالهزئة أو باليأس وتلك بفضل التعبير الشكل وحده .

ويضع كل من المنظور والإضاءة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية . فالأضواء والظلال لا تتبع من أي مصدر طبيعي . بما في ذلك المصباح الكهربائي الأشبه بعين تلقى نظرة بلهاء على المشهد . ولا تبرز بشوئها القاسي سوى الأشكال الحية النشطة بالجراح . أما الخلفية فيلون الرماد والكفن والتكايس ، وهي تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصمادة للأساوية الكبرى .

ومن الخطأ أن نقول أن هذا العمل وأمثاله لا يصل إلى مدارك الجماهير . والواقع أن هذا الفن لا يمتح إلا على أولئك الذين يريدون تفصيص كل شيء على حدة . وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وقرانها وتوزيع الألوان التي تسيطر عليها تنجرات الرمادي الدقيقة ، فإن الإنطباع الشامة والحركة المتواطف من خلال هذا العمل ، في متناول الجميع بشكل مباشر . والإدعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة في السطحية هما الأقرب وحدهما إلى التفوق الشمي ، يعنى أننا بصدد مفهوم للفن يتجر للشعب .

طغت القناعة على ألوان بيكاسو مع تنوب الحرب الإسبانية تماماً كما أثير الألق أيام العثم بدأ يعانى من التفكصات ، وبفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب . وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا التفصيص وعلى ذلك الماع الممزق وعلى البشرية المشوطة بعد مجرأسها من الإنسانية . كان يوسع بيكاسو أن يقول : « أنا لا أصور الحرب ، لأن لست من هذا الصف من المصورين الذي يبحث عن موضوع . ولكن لا شك في أن الحرب متواجدة في اللوحات التي صورتها آنذاك . وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويري تثير تأثير من الحرب » ●

جولة في متحف باريس

حمود بشيش



أختار من متاحف الفن ، اليوم ، ثلاثة للمحديث عنها ، أو قل ، أتركها لتحرك داخل ما يدور لاستخلاص حكمة ما ، لتقدم الآخرين ينهيك إلى ما يتعين عليك تفاديه ، أو الأخذ به ، ولي معظم جولاني في تلك المتاحف ، كانت طيور أطفالنا المصريين ، وفتياتنا ، تلح على ذاكري ، فتتصرن الحسرة على أوضاعهم : على مستوى التعليم ، والفنية ، بل على مستوى الترقية الإنسان الاعتيادي ، وكنا لا نتجيب أطفالاً إلا لأن الفريضة أرادت ذلك ، ثم لا نجد من أبواب المتاحف ، أو المتاحف ، بعد ذلك ، إلا باب الحسوبة ، والمقيم !

ينتمي المتحف الأول : « دي كليي » إلى « المتاحف القديمة » ، الذي يضم في « نطاق باريس » ثمانية وعشرين متحفاً ، وينتمي المتحفان الآخران إلى هيئات خاصة أو أفراد ، وعدد تلك المتاحف أقل من الرقم سابق الذكر ، بالإضافة إلى مركز « بومبيدو » وهو أكبر البيوت الثقافية الأوروبية .

- ١ -

يوجد متحف « دي كليي » في قلب الحي اللاتيني ، تسرياً من جماعة « السوربون » الشهيرة ، و « البانتيون » أو مقبرة العظماء ، يتكون من بنايين متجاورين لا يربطها تسق معماري واحد . أحدهما : أطفال لخدمات رومانية ، والآخر ، كان مأوى خاصاً برهبان دير « دي كليي » ، وقد أهدى بناء الأثر الرومان على أيدي رهبان الدير ، في القرن الثاني أو الثالث الميلادي ، ويضم المتحف معظم الآثار ذات الطابع الكنسي : أدوات الرهبان الإستعمالي . مجسمات طقسية .

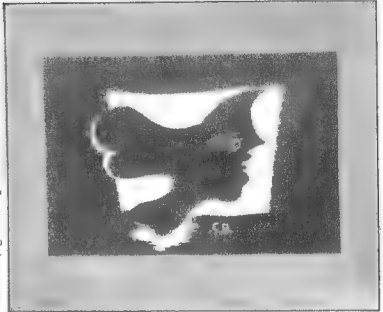
متحونات للفلسفين والقدسات بالخشيب أو بالجبس . رسوم بالخط . زجاج ملون . غرطوطات قديمة للكتاب المقدس . . . إلى غير ذلك من آثار الفنون الوسطى . والمتحف ، ربما بسبب هذا الوفاق ، يتمتع بملوه ، إلا أيام الرحلات المدرسية ،

• متحف « دي كليي » • حفل موسيقي •



يمتلئ بالحيوية ، والزحام على اقتناء الكروت و « الكالوجات » ، ويلف الصغار في حلقات دراسية حول أساتذتهم ، يجتمعون فيها بين اللهو والدرس ، وأكثرهم كان يتركز أمام النسيجات البيزنطية ، التي تمثل الصدارة بين كل المروضات ، سواء من ناحية المساحة ، أو الانتشار في عديد من قاعات العرض ، أو مستوى الجاذبية للجمهور ، أو من ناحية الموضوع ، لموضوعاتها تدور ، غالباً ، حول مباحث الحياة ، ولقد أبدعت تلك النسيجات في مهابات القرون المتعده ، وتخلصت من عديد من قيود الفن الكنسي ، وإن شاركته جسد الأشكال ، والإغراق في التفاصيل ، وترجيح طابع القص ، والتجميل الرمزي ، إلا أن اللات للنظر هم ظهور المرأة عارية ، كما في لوحة « طقس الحمام » ، حيث تظهر « سيدة القصر » في بؤرة النسيجة الجدارية الضخمة . تأخذ تحملاً ، وهي عاقلة بكل الإجلال ، والتقدير من الوصفيات ، وصالئ الهجة : الموسيقيين أ ولس الإجلال ، والتقدير مكرساً ، فقط ، لشخصها ، ولكن للنساء التي لامت جسدنا المقدس ، والتي

متحف (جالييري دي لاسينا) • براك وأرس بتفسيرية على أرضية بيضاء •



متحف (دي كليني) • القديسة مارلين •



متحف (دي صيني) • العذراء والطفل •



تسأل حرب لم «أسد» مرسوم، مكتوبة، في النهاية، بحيرة صغيرة، يلهو فيها الولد، وتتصب على جانبها وصيفان، تعملان مجهرهما، انتظارا لحرب وجهها المسحور من الجسم، ولا يستكمال الطقس، يتقدم خادم نحوها يعمل طمأناً وأزلفها الأزار من كل جانب.

إذا كانت معظم منحوتات المتحف، ولوحات الزجاج الملون، ورسوم الجص، تسدحو إلى «الأبدية»، ومعاينة الرب، فالنسجيات تدعو إلى الانتهاج بالحياة، والإقبال عليها، وتبشر بمولد عصر مختلف، وتقدم تراثاً في فن الجويلان واستغاث منه الأجيال المتعاقبة، بينما استمر تصوير ومنحوتات تلك القرون المتمدة في المتحف.

— ٢ —

تأملت بمناية إحدى منحوتات المثال الروس الكبير «زادكن» في متحفه، أثارت كوامن الأحرار، قبل أن تثر بوادر الإصجاب، بالكيفية التي أنشأ بها عمله الفني. حركت في الذاكرة طوقاً لصور فوتوغرافية، كنت رأيها، للدايع «صابرا» و«شالبا»، التي لم تحرك

فرشة فنان حرب، أو أرمله، فما تزال النظريات الجمالية التي ترجع «اللهو» أساساً للإبداع الفني، تملك على الفنان العربي مشاعره وعظه. لقد احتشد «زادكن» لتقديم شحنة تعبيرية، لا يستطيع الخلق الانقضات من تأثيرها المؤثر، ليس فيها لينة، أو سكية، بل فيها عرامة الأسلوب والتكسي، الذي انحاز إليه الفنان مع تحريف تعبيرى حاد، حيث الحدود القاطعة، والانتقالات غير الترفقة من كتلة إلى أخرى، وضربات الأبريل المتحمسة، والمتنوعة، تماركة على السطح آثاراً غشة، فلا مضازة، أو ملاطفة، أو إضفاء لطيفة الحاشية الحشبية، بالملاجات الزينية، التي تشاهدها عند عديد من فنانينا، المهتمين بهذه الحاشية. فبها نطق، بها شيخ فرنسي أتيق، كان يقوم بدور المرشد لمرافقي له، قال: «مثال» الرحمة «لـ» مايكل أنجلو «!

استلأت دهشة، فلم يرد إلى الخاطر رأى مشابه مع ذلك الموضوع الدين، وأدركت أن المرسل قد كشف، عن غير قصد، عن السباق «الطبيعي» و«الطلي» لفروض الصنوعة، وربما لو كان معنا



● متحف (دي كيني) ● وقائع أسطورة القديس «بيتر» ● زجاج ملون ● فرنسا ● حوالي ١١٤٥ ●

آخرون، يتنمون إلى مواقع أخرى في خريطة العالم، وهموم أخرى، لظهرت الكوار، وتصورات مختلفة. إن «زادكن» لم يسلمهم، بالطبع، الأحداث الدامية بليان، فقد توفي في عام ١٩٧٧، وربما استلم، بالفعل، منحوتة «أنجلو»، ومع ذلك تبقى حاشية العمل الفني العظيم، بمخرج من «شرقية» الشرق المحدود إلى أفق إنسانية واسعة، حتى يرى لها كل إنساني، جانباً من نفسه، ومن حقيقته.

— ٣ —

أما المتحف الثالث، وهو متحف خاص، فيدعى متحف «دي لاسيا» و«Musée de la setta» ويأت المتحف تطبيقاً للفن الطريف «دعا» هو بالفوق «!»، وكثيراً ما نلتقي في «باريس» ب«باكستانيات» و«باكستانيات» ل«لاسي»!، فقيم مرضاً فاعراً «للحاصلات»، وتدل قصة العرض ماعزوداً بالإضفاء المركزة على «حاصلات» من القرن الثامن عشر، مستلياً لتسلسل أفنية، ذات طر حار، تنقي بالدولار الذي يتحكم العالم، ومتحفنا من هذا النوع، إلا أنه يقدم لنا تاريخ «النبي» و«الباب»، في أشكال متنوعة، وبما صعبها من صناديق، وعلب لتتبع، ويرافق هذا العرض عرضاً آخر لأفني طرارة، بالشرائع الملونة، يقدم عشرات اللوحات الفنية لكبار الفنانين الغربيين، يظهر فيها «الباب» و«السجاري» بدر «ليو»، وإذا كانت السمة العامة لمتحف «دي كيني» «المبوس»، فالسمة الغالبة على هذا المتحف هو الإتهام.

ويضم هذا المتحف قاعة للمعرض شأن معظم المتاحف، وكان يقام في الفترة من ٢٧ فبراير حتى ٢٥ مايو الحالي معرض لأستاذ فن النسجيات المرسمة الراحل: «بيير بودوان» Pierre Boudouin، قدم له المتحف خمسة وثلاثين قطعة من النسجيات، من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٠، العام الذي توفي فيه، وضم المعرض لوحات منفردة لأهم فنان العصر، منهم «ج. سيبيل الشال» بيكاسو «أوب» براك «ارنت» لوكوربوزية، ولاحظت ملاحظتين أساسيتين في هذا المعرض: الأولى، اللذة التامة، للدرجة التي نظن معها، للوحة الأولى، أنك أمام لوحات أصلية، الثانية، حرصه على اختيار الطريق الصعب، فيختار رسوماً يصعب نقلها إلى وسط جديد، كلوحة «الغاية»، الشهيرة، لماكس ارنت، أو لوحة «الكادر» بعنوان تكوين، حيث الإضفاء المتدرجة الدقيقة، ومعظم لوحات «لوكوربوزية»، و«بيكاسو»، و«بانتامية»، لقد أقيم «بحلولان» منذ أكثر من عشر سنوات مركز للنسجيات، توفى الإشراف عليه الفنان «سمد كامل»، وقام بتجميع لوحات لعدد من الفنانين لتفليها، إلا أن السنوات التي تزيد على المعرض — قد مضت، دون أن نشاهد شيئاً من الإنتاج.

من المسلول ٩، المشرف ١٩، أم البراعة التقليدية للبيروقراتبة للصربية في «مخت» «لوانيا الطبية» وكراهية كل أنواع التبراج «للآخرين» ١٩.



القصة السينمائية

يوسف الشاروق

إن من الوقت أكثر مما تستغرقه قراءتها ، ولهذا كان لابد من الاختصار في السرد نفسه من طريق حذف بعض الشخصيات والأحداث المتصلة بالشخصيات الباقية ، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعية والتفاصيل ، والمركز على الخط الرئيسي في الرواية .

— وهناك وسيلة أخرى للاختصار الرواية عند تحويلها إلى فيلم هو التكثيف أو دمج فصلين في فصل واحد . ففي رواية بداية وبداية نجد في الفصل الخامس عشر حسين وحسن يصعدان إلى شقة فريد التدي للتدريس لآية ، وهناك يلمح حسين بية . وفي الفصل السابع عشر يتجرأ حسين ويضغط على يد بية وهو يتناول منها عصية الشاي . وقد دمج الفيلم هذين الفصلين لحسن من أراد من أول مشهد بشقة فريد التدي عند بداية عمله بالتدريس لآية .^(١)

— وبرغم هذه الطرق المستخدمة للاختصار الرواية حتى لا يتسحق الفيلم زمناً أكثر من المجدول ، وحتى يركز انتباه المشاهد على خط واحد بنهاية ، فإن كاتب السيناريو أحياناً ما يلجأ إلى إضافة أحداث جديدة من عندة للإفادة بها في الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة . لحسين يحصل من أخته نسيبة على هبات مالية من حين لآخر ، وذات يوم تعود إلى الكباريا حزمة الثمن بعد أن استلمت لعمل ورشة إصلاح السيارات وفي يدها نصف ريال آلهة إليها العامل ثلثا ألبانيتها . ويقابلها حسين أثناء عودتها ، فتدله على نفسه يدها بالنصف ريال . كانت هذه هي المرة الأولى ، وفي كل مرة بعد ذلك يأخذ حسين منها نصف ريال . استرجع خبرتها عندما أخذ منها أول نصف ريال وتصور ما يجري لها خارج البيت دون أن تراه خاصة إذا ارتفع المبلغ إلى ريال كامل . تلك إضافة ليست في العمل الروائي تقدم للمشاهد لغة سينمائية توحى بما يحدث خلف ما يشاهده من صور .

— فرق آخر بين الفيلم والرواية ، ذلك أن الصورة السينمائية صورة خارجية في المكان ، أما الألب القصصى — ابن الطيبة — فمجدج الفضل العام الداخل للإنسان — خصوصاً بعد اختراع الكباريا التي تسجل الواقع الخارجى بها في أقل من الثانية وبعد انتشار وتطور العلوم الإنسانية الحديثة لاسيما علم النفس — ولما كانت مستويات الشعور ابدياً من الانفعال والتفكير والتذكر وأحلام اليقظة وأحلام اليوم والكابوس ... الخ تتسنى إلى هذا العالم الداخلى ، فإن الفيلم — باستطاعة أن يعرض علينا هذه المستويات إلا من خلال تصرفات الشخصيات تصرفات تجعلنا نستنتج حولها .

ويظهر هاشم الحناش مثالاً لذلك عند ترجمة حالة نفيبة إحدى شخصيات رواية بداية وبداية وبهاية لتجنب عيوب عند سامعها نأى زواج سلمان من غيرها وهي التي تطمع في الزواج من . فقد استغرق تجنب عيوب في وصف مشاهيرها المالية وما تاتيه من آلام صامتة دون أن تصعد عنها حركة سوى عضة شفتها . أما في

وقد قدم لنا الأستاذ هاشم الحناش في كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » مقاربة طيبة بين العمل الروائي والعمل السينمائي .

— نتحن نلاحظ أولاً أن الرواية يطول فيها الوصف يعكس الفيلم فإذا وصف الروائي مشلاً حصرية في صفحة أو عدة صفحات فإن لقطة واحدة في أقل من الثانية يمكن أن تقدم لنا هذه الحصرية بكل تفصيلاتها الدقيقة كما جاء في الوصف الروائي أو ربما أكثر تفصيلاً . وبمثير العيني أن هذا قيد من قيود الفنون الحركية المرئية (السينما والتلفزيون) لأنه يحد من حرية الخيال عند المثقف إذا قورن بحالة القراءة ، ويحل شخصاً آخر — هو المخرج — يتوب عنا في التخييل وتحويل النص إلى صورة بصرية ، ولذلك تتطلب القراءة مشاركة المثقف وجهوداً إيجابية من قبله ليكون المثقف عن طريق هذه الفنون الحركية مرئية أكثر سلبية بحيث يكون معرضاً للتكسل المعلى .

ومن ناحية أخرى فإن الروائي إذا كتب جملة من كلمات قلائل يحدد فيها تحركاً من مكان إلى آخر ، كان يقول أن البطل مسافر من القاهرة إلى الإسكندرية ومن محطة قطار لحقت به زوجته ، فلا بد أن يصور الفيلم هذه الحركة من ابتداء وصول البطل محطة القاهرة وهو يعمل حقيقته وحوله كجرباس من بنية المسافر ثم ، ثم في الفيلم يتحرك به ، وتدخل معه المرأة لتلتصق في لقطة ركاباً ... وهكذا حتى تصل إلى الإسكندرية ، أى أن ما استغرق سرده من الروائي أقل من دقيقة قد يستغرق في الفيلم ما لا يقل عن خمس دقائق .

— وما يلاحظه أنه في العمل القصصى لآتم الحركة والوصف في وقت واحد ، بينما يتم ذلك في الفيلم . فإنا نرى علة القاهرة والقطار يفانها ووجه البطل داخل العربة فرحاً أو حزناً أو بهموماً . وما كانت الرواية تحوى على السرد أكثر مما تحوى على الوصف ، كان تحويل الرواية إلى فيلم يستغرق

وفي القرن العشرين حدث أهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع السينما فالتلفزيون ، فقد أصبحت هذه الأدوات الوسيلة الرئيسية للمجتمعات المعاصرة للحصول على التمتع النفسية ، وما يتخلل هذه التمتع من جوانب إيجابية أو سلبية ، أخلاقية أو اجتماعية أو عقلانية .

وفي حوالي عام ١٩٠٥ ظهرت أول أفلام ناجحة للتصوير السينمائي اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التي توارث لها جاء بعدها من آلات أكثر تقدماً ، وذلك بعد عدة محاولات تمت في نهاية القرن الماضي .^(٢)

وفي العهد المبكر للسينما كان الظن أنه لا كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرواية — ولما كان فيها بعد — فمن الممكن نقل المسرحية على شاشة السينما كما هي على المسرح ، أو طويها وأقصمها — فلأما لا ترى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المجرودة إلى تمثيل بصري أساساً وحسى بوجه عام ، فإنه من الضروري بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى سمات سينمائية . وقد اتضح فيها بعد أن العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائي أقرب إلى الأسلوب الروائي مما هو إلى الأسلوب المسرحي . فإنه إذا كان الحوار أساس المسرح ، فإن الصورة أساس العمل السينمائي ، والصورة هي التي تترجم السينمائية للوصف والسرد الدللي بقوم عليها العمل القصصى .

والواقع أن القصة السينمائية في فلم بذاته له خصائصه التي تتفق وهذا الوسيط الجديد ، ولما كان من الممكن إعدادها من الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، فإن المقاربة بين القصة السينمائية من ناحية وكل فن من هذه الفنون الأدبية من ناحية أخرى وبيان مدى التماثلات والاختلاف والاختلاف التي تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائي ، يمكن أن نوضح لنا في البداية معومات هذا اللون الجديد من القصة .

افيلم فترها تصحب بسرعة إلى المطبخ ، وخلف الباب الذي تركت عليه بظهرها تنفجر في بكاء مكتوم . وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها . كما أنها عند مقابلتها سلمان تعود لتنظر إلى نفسها في المرآة ثم تغلقها بصف زهرية لتخسرها . وهكذا تتحول مشاعر الألم الداخلية إلى حركة ظاهرة تصل بنا إلى نفس التأثير بعيشة مأساة نقيصة وصعدتها في حياة سلمان ها .^(١)

وقد حلت السينما مشكلة الذكريات حلا ناجحا إلى حد ما من طريق ما يعرف بالفلاش باك أو الاسترجاع .

— ويقودنا هذا إلى مشكلة الزمن ، فالصورة عادة ما تعبر عن الحاضر ، وحتى الماضي والمستقبل يتحولان إلى حاضر بالنسبة للمشاهد . أما اللغة فتتملك بقاء متكامل للتعبير عن الزمن سواء من طريق الأزمنة الثلاثة للأفعال : الماضي والمضارع والمستقبل (وحتى لغات أخرى أزمنة أكثر من ذلك بكثير كاللغات الناطقة والعام والفريسي . الخ) ومن طريق الترو اللغظية التي تعبر عن مختلف أوقات الزمن ابتداء من الثانية حتى القرن ، وأوقات الليل والنهار المختلفة ، وفترات الزمن ابتداء من الأول إلى الأبد والسرد حتى اللحظة . الخ .

ويكمن أن تعبر مثلا عن صعوبة ترجمة الأفعال التي تعبر عن طلال اللمة إلى لغة سينمائية بتلك الجسارة ، التي يوردها هالم التحليل في كتابه ، وتعجب بحقيقة كل العبادة ، ولعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يمشي القفل في عصره ، ثم تصويره في عصر سابق يمشي النجاح ، بما قد يستغرق له ما يكمله أو لصلنا منه على الأقل . ومع ذلك فسينقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة إذ تظهر على الشاشة تثل نهاية حاسمة .

كذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفي ، لأن وجودها حالة إثبات دال ، والنفي عدم الوجود أصلا . فنحن حين نقول في اللغة « لم يحدث » ثبت الوجود الذي يثبت الفعل ويثبت ، وترجع في الوقت نفسه . أما السينما فإياها إما أن تصور الحدث فيكون موجودا أو لا تصوره فيكون عديما .

كما يستحيل على الصورة إبراز العلاقات الضرورية بين حدثين أو أكثر .

ولكن إذا كانت السينما تفقد دقة اللغة في التعبير عن الزمن ، فإنها من ناحية أخرى تتميز للسينما نفسها باليساسة ما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التي قد يصعب فهمها حتى على المتخصص فيها .^(٢)

من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمن والمكان ، لكن الفرق بينهما أن الرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة إلى أخرى في الزمان ، بينما يترجم الزمان بالانتقال من نقطة إلى أخرى في المكان .^(٣)



ويربط هاوزر بين صبح العنصر الزمان بالطابع المكاني في الفيلم ، وفكرة الزمان عند بيرسون (١٨٥٩ - ١٩٤٤) ونشأتها في تسرة واحدة . فيرجسون يؤكد تزامن محتويات الوحي ويؤمن الماضي والحاضر ، وافتراق انساب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيلة التجربة الداخلية إلى حد لا تعود معه ذات شكل محدد ، والتدفق المحدود لمجرى الزمان الذي يعمل معه النفس ، ونسبة المكان والزمان ، أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الزمن وتعيددها . ويرى هاوزر أن هذا التصور الجديد للزمن ثلاثي في كل خطوط التسج التي تولد مادته الفن الحديث تقريبا ، وهي التخل عن عقدة الرواية ، واستبعاد البطل ، وتنحية علم النفس جانباً ، والطريقة الآلية في الكتابة ، والأهم من ذلك طريقة المونتاج ، ومزج الأشكال الزماتية والمكانية في الفيلم . ومن المؤكد أن هذا الفهم الجديد للزمان ، الذي أصبح العنصر الأساسي فيه هو التزامن ، والذي تنحصر طبيعته في صبح العنصر الزمان بالطابع المكاني ، يتمثل على أروع صورة ممكنة في السينما التي ترجع نشأتها إلى الفترة نفسها التي ترجع إليها فلسفة الزمان عند بيرسون .^(٤)

فالفيلم أدخل تغييرا كاملا في طابع مفهومي المكان والزمان الديناميين وفي وظائفهما . فقد أصبح المكان في سينما ، ولقد طامحه السكنى ، وسليمة الحادثة ، وكان وجوده يبدأ أمام أعيننا .

ومن علاقة الزمان في الفيلم بالزمن في الرواية الجديدة يقول هاوزر أننا نجد في أعمال بروس وجويس ودويس ياسوس ورجيني وولف . أن الطابع المتقطع للنسبة والمسار للشاهد والتدفق المتساوي للافتكار والحالات النفسية ونسبة مساهم الزمان والافتقار إلى الإنسان ، كل ذلك يذكركنا بأصناف التفتيح والإبداع والإلتصاق في الفيلم . ونحن نجمع بروس بين حدثين قد يفصل بينهما لآلاف عام ،

ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين ، فإن هذه الطريقة بعينها هي سحر الفيلم . والطريقة التي تتشابه فيها عند بروس ، أيديس الحاضر والحاضر ، والحلم والواقع غير المسافات المكانية والزمانية . . . تختص بها حدود المكان والزمان في تيار العلاقات المتبادلة هذا الذي لا يعرف نهاية ولا حدودا . كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذي يتحرك فيه بروس .^(٥)

والواقع أن كل من هو كفاح ضد القوضي والاضطراب ، وهو يناظر في الدوام بأن يزداد القربا من هذه القوضي لكن يتخلص من برائتها بمجالات لروح الفن ، فإن هذا التقدم يتحضر في الزيادة الدائمة لتلك المناطق التي خلصت من برائات القوضي والاضطراب . والفيلم يفت ، بفضل تحليله للزمان ، في الخط المباشر لهذا التطور . فهو قد أتاح التصوير البصري لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية .^(٦)

وما أعادته السينما عن الأدب الرمزية والتشبيه عن طريق ما يسمى بالمونتاج المتوازي كان تقتل من رجل يموت إلى غاي يقطع شجرة . والصخرة كالأنتقال من زوجة تسلم لغزل عشيقها إلى زوجها في مكتبته يفتل سكرتيره . أو عن طريق القطف من لقطات إلى أخرى . فتقتل من حلبة وقص ارسترطائية إلى مطبخ حلق لتكتشف أنها في اليوم التالي في منزل البطل الذي كان يرضى في الحلبة أس .

— كذلك يمكن استخدام الصوت في القصة السينمائية استخداما مجازيا . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى إلى واقعي ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعي : ويقصد به كل الأصوات التي لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو في الحالتين إما أن يكون متناغلا مع الصورة أو متناقضا معها .

ومثال الاستخدام المجازي للصوت الواقعي المتألف من الصورة نغفات بخار الغاطرة التي تتألف من صيحه الجلود الراحلين إلى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو في الصورة مع مشهد حب .

أما الواقعي المتألف فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر في المكان مع مشهد لشادة غنية ، أو استخدام صوت إعلان تليفزيوني عن شهادات الاستمرار مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا في أمرة .

أما الاستخدام المجازي للصوت غير الواقعي المتألف مع الصورة فيكثر استخدامه في الأفلام الكوميديا كأن تتنازع أطراف مختلفة على جاكطة يصاحبه صوت صفارة حكمة في مباراة مهمة لكرة القدم . أو شخص يشرب مائة لافعة تسع في أذرها أصواتا خيرية ذات مؤثر مضحك كما لو كانت صادرة

من معدته . أو مشهد قتل يصاحبه صوت صياح صبور .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعي التناقض مع الصورة على مستوى مجازي أن نرى شخصاً في حنة يتناغم مع خلال تحياله أصوات ضحكاته أثناء لحظات سريفة مابغة (١١) .

- وكل لفظة في الفيلم تحقق - بالنسبة للمخرج السينمائي - نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر ، والمحتاج هو ضم المشاهد بعضها إلى بعض ، هو العملية الإبداعية في الفن السينمائي . فمن إذا وصلنا لقطتين معاً فلا ينتج من ذلك مجرد حاصل جمع لفظة مع أخرى ، بل ينتج عنه إبداع سينمائي . فإذا شاهدنا لفظة لشخص يلع من بين مرتفع ، لم نشاهدنا لفظة أخرى لهذا الشخص وهو يصطدم بالأرض ، فإن المشاهد يكمل من خياله ما حدث بين اللقطتين رغم أنه لم يشاهده . وهكذا يتلق المخرج في السينما من مجموع اللقطات الضرورة عمله الفني وهو الفيلم . وهذه اللقطات لا تفرق في حالة الفيلم التسجيلي تكون متصلة عن الطبيعة مباشرة ، لكنها في حالة الفيلم الروائي يكون الإبداع الفني قد لعب دوره داخل الاستديو في كل لفظة . فالمعمل الفني هنا يتم عمل مسرحيين ، والفيلم الروائي - كعمل فني - لا يستمد مادته الخام من الطبيعة مباشرة بل من اللقطات التي يذبحها لخلق إبداعها . فالوحدات في جوهره عملية خلق تدور في ذهن كاتب السيناريو قبل أن يجري تصوير قدم واحدة من الفيلم ، ويعتقد المخرج في كل مرحلة من داخل صناعة الفيلم .

- والسينما فن حركي - كالموسيقى - والفنون الحركية لا يمكن إعادة جزء منها لتؤكد من استيعابه أو الاستمتاع به مرة أخرى . وهذا هو أحد الفرق بين الرواية والفيلم . فعادة الفنون اللغوية تسمح بالتوقف والاسترجاع أو التفرع إلى الأمام . وبذلك

يحدد الفاري سرعة تواتره بنفسه ولنفسه . أما الفيلم أو الدراما الإبداعية أو التلفزيونية فأيا مرتبطة بسرعة العرض المحملة التي لا يستطيع المشاهد التحكم فيها ، كما أنه لا يستطيع استرجاع أي جزء منها . فالسينما والراديو والتلفزيون لا تعيد ما تعرضه أو تتبعه بل تسير وتسل وتتنقل كالأنهار . لذلك فمن يأخذ بها ما تأخذ خطفاً وتفتتق أياً ما ما يعوتنا فقد فانتنا . لهذا فالكاتب يسمى إلى الخلود أما هذه الفنون الحركية فسريرة الزوال (١٢) .

ومن ناحية أخرى يمكن القول أن بناء الرواية المعاصرة تأثر بالثق السينمائي ، فقد استغلت الرواية من الفيلم في قلب ترتيب الأحداث ، وفي الانتقال من موقف إلى آخر . فمثلاً في رواية الدياب المفتوح (١٩٦٠) لطفية الزيات - نجد أنها تريد أن تنتقل من موقف تصور فيه حديثاً يدور بينيا وبين مصاص - وبينها ملاقاة توشك أن تنفصل - ويتبنى الحديث بقول مصاص أنه وجد لعل الحلال بها . ثم ما تلبثت كالحل أن تنقلنا إلى خطاب ورد لليل من أخيه محمود حيث يجرب في القتال . ويبدأ بقله أنه ليس هناك سوى حل واحد حتى تتغير الأوضاع . فالانتقال هنا جالس لفظ يتنهي به حدث ويبدأ آخر أشبه بذلك الأسلوب الفني الذي كان مستخدماً في السينما كثيراً وقتئذ عند الانتقال من منظر إلى آخر ، كأن نجد في نهاية أحد المناظر مثلاً يذهب شيا في كوب ماء ، وتوسع موجات الماء لتنتقل إلى بحر تتلاطم أمواجه .

كذلك التصور من الواقع النفسي الداخلي بواقع آخر خارجي يجده في الرواية نفسها حين وقف مصاص ولبى يتفاهان في أحد المحلات التجارية الكبرى بالقاهرة (شيكوبيل) بين الدياب والمصد تنظران عوداً فرينين حسياً . وكان اليوم أول أيام الأوكرازيون والدياب الزجاجي لا يكف من الحركة . فمن تنتقل من الحدث الذي تتأرجح فيه علاقات الماشطين إلى الدياب الزجاجي الذي يتأرجح وكأنه رمز الشك والقلق .

وعندما هم مصاص في بأس : أنت ما يجتيش ، أنت ما يجتيش خالص . فتحت ليل فمها لتتكلم ولكن الناس فصلوا بينها وبين مصاص واضطروا إلى التراجع أمام الضغط وهو يحاول أن يحفظ توازنه بالشتراوات التي تنقله . فحين لا يمكن أن تقرأ هذه الجملة إلا وفي ذهننا عتبان في وقت واحد هو أن مصاص يترجم أمام ضغط الناس وضغط ليل ، وهو يحاول أن يحفظ توازنه المادي وتوازنه العاطفي في الوقت نفسه .

ولكي استعرض للأفلام المؤثرة من نصص قصيرة يتضح من أن التغييرات المختلفة من الأهل تتراوح ما بين :

توسيع مجال القصة (مكانيًا وزمانيًا)
توسيع التفاصيل أو إضافة تفاصيل جديدة
إضافة شخصيات وإبتكار أحداث

ويرى البرت فريشون أنه يمكن إصدار القصة القصيرة للسينما بأمانة أكبر مما هو يسور في الإعداد من المسرحية أو الرواية . فبينما نجد الفيلم الممد من المسرحية يمثل شيئاً أكثر من المسرحية والفيلم الممد من الرواية يمثل شيئاً أقل من الرواية ، فإن الفيلم الممد من القصة القصيرة قد يكون شيئاً شبيهاً نسبياً (١٣) .

ونحن نقف مع عاصم النحاس حين يملن أن فنان الفيلم يتناول قصة أدبية ليفيلم ويعتقد باسمها واسم كاتبها فيقتصر في عمله هذا على مجرد تقديم ليس سينمائي لفظ ، وبالتالى لا يحق له أن يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما لفظ . وإنما هو يتجاوز ذلك إلى المشاركة في خلق الوجدان الإنسانى الموجد بين قارئ الرواية ومشاهد الفيلم . ويتوقف ذلك بالطبع على قدر أمانته في ترجمة الرواية . وكلما كان الفيلم أقرب إلى صفة ممراته من الرواية ساعد ذلك على خلق المشاعر المشتركة بين القارئ والمشاهد . أما الفيلم الذي يمتد من أصله باسم أخرى فإنه يحفظ تلك الصلة السابقة التي تسمى للفنون عموماً إلى خلفها بين البشر (١٤) .

هوامش

- (١) ليون ج. هوبار ، أسس صناعة السينما ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلع ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .
- (٢) هاشم النحاس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١٠٨ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٣٧ - ١٢٨ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ - ٦٦ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٨٤ .
- (٧) أرنولد هاوزر ، الفن والتجميع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٢ ، ص ٤٩٨ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٤٢٢ .
- (٩) المرجع السابق ، ص ٤٩٦ .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٤٩٨ .
- (١١) نجيب محفوظ على الشاشة ، ص ٧٢ .
- (١٢) جورج جيهال ، دفاع عن الأدب ، ترجمة د. محمد مندور ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٤٦ - ٤٧ .
- (١٣) يوسف الشارون ، دراسات في الأدب العربي المعاصر ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٤ - ٢٢٦ .
- (١٤) البرت فريشون ، السينما ألون ، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مكتبة مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٣٧٧ .
- (١٥) هاشم النحاس ، الروائي والتسجيل ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ، ص ٦٩ .

المدنية والقضية

للقصص الأمريكي جون يويديك

ترجمة عبد الحميد سليم

خرفتنا وقال : «كنت أمل يا مارتين أنت وابنتك أن تلحقا بنا» فرد عليه أبي بأنه لم يرد أن يلقننا لأننا قد فقم أن زميليه كانا يتحدثان معه حديث صمل ، فرد على بأن حديثهم لم يكن كذلك ، ثم طلب لنا على طلبات تحية باعتبارنا ضيوئه .

بعد ذلك اقترح على أن نقوم بجولة في المدينة فنزور «جو هام» التي تبدو في شكلها كشكل مدينة «بيلداد» ، فنزلنا ثلاثتنا بالمصعد وأخذنا ناكسي حتى بلغنا «برودواي» ، وتأسف الهم «كوين» على أنه لم يخطط لمشاهدة الأماكن التي تستحق الزيارة في المدينة ، لم ذهب بنا على أي نادي «بيكرات» فلما دخلناه وجدنا عازف البيانو يعزف مقطوعة عزوانها «هناك فتى صغير» ، فقال لي أبي إنها من تأليف على ، فلما سألت على عن صحة هذا الخبر اقترحت أسأريه ووضع يده الرقبسة الساخنة على كتفي وقال : «إن الأغنيات في نظري أشبه بالفتيات الشابات ، فكلهن جميلات» ، وبعد أن قدم لنا الهم «كوين» التحية من العطايات سألي إذا كنت تريد شابا خاصا بيته ، فقال له أبي إنني أريد أن أتوجه إلى مكتبة من المكتبات لأشتري كتابا من كتب الرسام «فيرمير» ، فسأل على إذا كان هذا الرسام هولنديا ، فأجبت بالإيجاب ، فابتسم ابتسامة عريضة وتساءل إذا كانت أمي تستعجب على أن أكون رساما فأجبت بآني أعتقد ذلك . سألت على عن أماكن المكتبات في نيويورك فقال إنه لا يعرفها ولكن لو أننا ذهبتنا إلى الشارع الثالث والأربعين أو إلى الميدان السادس فربما نجد بعضها منها . حملتنا السيارة إلى مكتبة نيويورك أو المدينة القضية ، كما يسمونها ، فقال لي أبي إنني يمكنني من هذا المكان رؤية مقر الحكومة ، فوقف تحت ذراع أبي وتابعت الاتجاه الذي يشير إليه ، وإذا بشيء حاد وجامد يسقط في عيني البني . أحييت رأسى وطرقت بعيني ففشرت بالألم خسائي على صا يوليئي فأجابه أبي أن شيئا غريبا دخل عيني ، واستطرد أننا يجب أن نبتعد عن أي تيار حتى نستخرج الشيء الغريب عن عيني ، فقال على إن العين والأذن لا يمكن السكوت عليهما ، وقال إن الفتى قد وجد عذوبات من المكان ، فسرتنا ثلاثتنا قاصدينه وأنا أتوسلها وقد أحر وجهي ، وما أن بلغنا الفتى على طلب على من عامل التليفون أن يستدعي طبيب يحون على الفور إلى الطابق العشرين . فقرة ١١ ، وبينما كنا صاعدين في المصعد قال أبي لعمري ما كان يجب لك أن تستدعي الطبيب ، فهذا أمر يجدهم لك كثيرا واستخرج له ما بيته طالما بمدنا من الربيع ، ولكن على أعطاه درسا في الحفاظ على العين وأنها أغلى ما في الوجود . وما أن

كانت أول مرة زرت فيها مدينة نيويورك عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري وكان معي أبي ، جنتنا لتسرد زيارة على «كوين» ولأشترى كتابا من كتب الرسام «فيرمير» . ووقتها كانت زيارة نيويورك تكلف سبعة دولارات ، إذ كنا نقدر كل شيء : المسافة والوقت الخ . بالفتود ، وكانت الحرب العالمية الثانية على وشك الانتهاء ولكننا كنا لا نزال نعيش في ضيق . فطعنا ، أبي وأنا نذاكر ذهاب وعودة ، واحتفظ أبي في جيبه بوقعة بخمسة دولارات خصصها لشراء كتاب .

وبينما كنا على رصيف محطة السكة الحديد أعربت أمي عن كراهيتها لال «أوجست» ، فادعشتنا بهذا الصريح ، لأننا كلنا جيمنا فتل آل «أوجست» ، فكان رد أبي : «يمكنك أن لا ألومك إذا ما أهدت بنا طبقية وضربت الكل بها فيها هذا كوين وابنتك» . ولم يكن لي أبي ما يعطيه أكثر من موافقة للندم ثم الرد عليه يرد لأذع !!

لم يقابلنا الهم «كوين» في محطة «بيلسافانيا» ، فكتمت أبي خبطه ولم يظهر لي . كانت الساحة قد غطيت الواحدة بعد الظهر ، وكان كل ما نتاولناه ليكون نهاية خذنا لنا : قطعتنا من الحلوى . سرتنا مسافة طويلة على أرصفة أرضي من أرصفة المدينة التي نعيش فيها حتى وصلنا إلى فندق المحطة الرئيسية الكبرى الذي يملكه على . هناك الدخول صالحت أنوفنا واحدة عطرة . وبعد أن عرفنا أنفسنا لوظف الاستقبال طلب منا أن نستقل المصعد إلى الطابق العشرين ، وفي الطريقة أمام المصعد كان يجلس على مع رجلين غيره وكان كل واحد منهم يرتدي بدلة إما رمادية أو زرقاء .

قدما على إلى الشخصين الجالسين معه قائلا : «هذا أشي مارتين ، وهذا أبيه جلي» ، ثم أرانا طريقنا إلى الغرفة التي يمكننا شترريح فيها بعد سفرنا . وبعد قليل من الوقت فكرت في أن نلحق بعمي وصديقيه ولكن أبي مبرز وقال «لا تظن أن حله تمد وقلة منا» ، إذ لا بد أنه يعتقد صفقة ، وفي هذه الحالة لا يرد أن يزعيجه أحد ؟ .

أخذت أبحت عن شيء أقرأ لهم أجد خبر كتيب دعائي عن الفتى ، وأخذت أسأل نفسي ليم كان أصدقاه على يتحدثون ، ولم كان على أقصر جدا من أبي ، ثم جلبني أبي من يدى ، وأخذتنا نظن من نافذة الغرفة على السيارات المارة بالشارع الكائن به الفتى ، وأخيرا جاء الهم «كوين» إلى

وصلنا إلى الغرفة حتى طلب مني عمي أن استلقي على الفراش ، وحاول أن يستخرج الشيء الشائب ولكنه لم يستطع بل زاد في إيلائي ، وما أن حضر الطبيب حتى قام بنفي جفني الأسفل واستخرج منه رمشاً ثم نطق ثلاث نقط من قطرة صفراء ليقف أي عدوى . لقد لدغني القطرة ، فأخلفت صبي وعملت على المخذة ، وكنت سعيداً بأنني شغيت بما ألي ، وعندما لتحت عيني كان أبي يدفع حساب الطبيب الذي شكره ، والذي غمز لي وانصرف . وخرج عمي وكوين من دورة المياه فسألني كيف حالك الآن أبا الشاب ؟ فقال له أبي إنه كان رمش عيني ، فقال عمي وأنا أعلم أنه يكون في حذته كحد الموس ، وكان عمي يريد أن يدعونا لتناول الغداء ولكن أبي اعتذر بأنه لا بد من عودته إلى بنسلفانيا لارتباطه باجتماع كنسي في الساعة الثامنة ، ورجا عمي أن يزورنا يوماً ، فرد عليه بجملاً بأنه يسعد ذلك ، ثم ودعنا عمي وعند باب القنصل سألنا البواب عن صحبي لسطعنا ، ولما خرجنا سألنا المارة إذا كانت هناك مكتبات ، ولكن أبي أجاب بأنه لا يعمل معه نقوداً بالمرة لأن الطبيب أخذ الخمسة دولارات التي كانت خصصة لشراء الكتاب ، فقلت لأبي ما حدث في كان عاريجاً عن إرادتي ولم أطلب منك أن تستدعي الطبيب ، قال نعم ، وسألته ألا تستطيع أن توجهي إلى أية مكتبة لنأخذ نظرة ولو لدقيقة ؟ فقال لا وقت عندنا ، ولكننا عندما وصلنا إلى محطة بنسلفانيا كان لا يزال لدينا ثلاثون دقيقة حتى يتحرك القطار . ولما جلسنا على مقعدنا ، ابتسم أبي وهو يسترجع أحداث اليوم وقال : ديا ولدي : ألم يكن ممتازاً ؟ إن تفكيره يسبق تفكيري بستين سنة ، فتساءلت من تمى ؟ فقال : انتي أحيى حكمك ، وقال موضعاً ، انظري مثلاً طريقتي في الاحتفاظ في دورة المياه حتى انصرف الطبيب ؟ هذه هي الطريقة التي يجمع بها الأشياء أمواهم ، أهم يجمعون أمواهم بالطريقة التي يجمع بها هواة طوابع البريد طوابعهم . وقلت له معلماً : ولماذا كان عليه أن يدفع ؟ لقد كنت أنت الشخص الذي ينبغي عليه أن يدفع ؟ فقال : هذا صحيح ، لماذا كان عليه أن يدفع ؟ حل أية حال هذا هو السبب في أنه صار في موقعه الآن ، وصرت أنا في موقعي الآن ! .

وأردت أن انتزع أبي من حزنه ومن حقلته مقارنة بينه وبين عمي ، فقلت له : ولماذا لم تأخذ معك أكثر من خمسة دولارات تحسباً لظروف طارئة قد تحدث ؟ ، فرد علي : وأنت على حق ، كان علي أن أحمل نقوداً أكثر ، فقلت له : وانظري ، هذه سكتة مفتوحة لو أنك أحضرت عشرة دولارات ؟ فقال وهل هي مفتوحة ؟ لا أعتقد ذلك ، لقد تركوا الأنوار في القسرية فقط ، فقلت له ، هل تظن لي كتاب من كتب الفن يمكن شرائه بخمسة دولارات فقط ؟ إن لوحات الألوان تكلف الكثير ، ماذا تظن كم تكلف صور الرسام الهولندي فيرمير ؟ قد تكون رخيصة لو بيعت بخمسة عشر دولاراً لو كانت مستعملة أو سكبت عليها نقوداً . وحتى عودتنا إلى دارنا كان قد زال عن أبي غضبه تماماً ، ومضت سنون قبل أن أفكر في التوجه إلى نيويورك أو المدينة القضيبة مرة أخرى .



(١) ولد بريدليك في سنة ١٩٣٢ ، وبرز نشاطاً في مجال القصة ، فقد صدر له : في معرض البيت للقصة (١٩٥٤) ، ونفس الباب (١٩٥٩) ، وسباق الأرباب (١٩٦٠) ودرش الحساب (١٩٦٢) ، والكتكوتوس (١٩٦٣) ، وذهبان التيليفونات (١٩٦٣) ، كما صدرت له عشرات نوبة (١٩٦٥) ، وكتب حياته والزرع (١٩٦٥) [لترجم] .

ليفتربوا منه بالتدريج ، ولم يكن بمقدور الطائفتين
الروحانية المثبتة من مذهب الطقوس والورع والتي نادت
بالتفكير على الخلق والتأمل في خلقه الجميل ، ولم يكن
- أيضا - بمقدور القوى الفنية والموسيقية الوافدة من
عصر الباروك - تقول لم يكن بمقدور كل من هذه
الجهود على انفراد أن يشكل إنسانا يستجمع في نفسه
معانٍ العقلانية ، بحيث يمر عنها في العصر الجديد ،
ويظهر ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) وأعماله ومبادئه
سعدت شمس التنوير التي ظلت اشعتها تثير القرن
كله . عرض ليسنج في أعماله ذلك النوع الجديد من
البشر المتفاني بعد طول تشاؤم ، المعترف بجمال الخلق
وانسجام قوانينه ، المتعاطف برجولة وموضوعية
واخلاص وفان من أجل الحقيقة والنور والحريّة
والكرامة . ولعل أن تحدثت عن ذلك الرجل
وأفهامه ، نرى أن نقف على نشأته وميلاده :

وُلِدَ جوهولده إيرايم ليسنج في ٢٢ يناير عام
١٧٢٨ ، في قرية كاتنيس - وهي الآن مدينة بها
حوالي ثلاثة آلاف نسمة - كانت الأسرة بروتستانتية
متشددة ، حيث كان أبوه قسيسا بالقرية . نشأ الصبي
في تلك القرية بحدائقها الضيقة ، وأمام بيت الأسرة
« تكسية » العنب ، وإلى جوار البيت كتبة على
الطراز اللوحي ، ثم حدائق القرية . وكانت المدرسة
تتبعه الدرس . أما أبوه فكانت له مكتبة ضخمة . وضع
بجوارها صورة الصبي (ذي الاسم الشَّيْنِ ، لأن
جوهولده تعني عبثة لله) وهو في ثوبه الآخر وعلى حماره
كتاب . هذه هي الدنيا الصغيرة التي نشأ فيها ذلك
الفكر الكبير .

وإذا كانت الملامح الأولى للصبي تتّجّ من معالم
شورية ، فإن نظراته الأخيرة كانت منصوبة إلى
المستقبل . وبين هذين المنظرين تجد حياة تسم بالحيرة
والقلق من الشاكرين الاجتماعية والمكرية . كان
الوضع الاجتماعي العام شينا قليلا على نموس
الناس ، فالأمرام المستبدون يبدعهم فقه الأمور ،
فيبدعون روايت الموفقين تارة ، وتارة لا يدعون ،
وقد يوافقون على منح للدارسين أو يرفضون . أما
المستبدون منهم فكانوا يرون تسخير الفكر
لصالحهم ، وهل المتعلمين الإذعان . وأخلت طبقة
صغار الموفقين تكبح في صمت ، تقع عليهم مظلم
الأعياد ، فيقومون بالأداء ، دون مطالبة بحقوق أو
انتظار لجزاء .

وفي هذا الجو الملبّد بغيوم الظلم والاستبداد وُلِدَ
ليسنج وإله الرعد الذي جاء ليزيل الغمام . وبير
الظلام ، فكم أبتج نيراناً ما زالت تتوهج ، وكم أشعل
نور مزال يضيء ، فهو إمام عصر التنوير . عصر
البصيرة والعقلانية .

وفي محيط أسرة ليسنج تُجدّد وغياً بورجوازيّا
ملحوظاً ، وجوا دينيا بالوراثة : فقد كان جده
توبيلفوس من دارسي اللاهوت في جامعة ليزج وله
بمث حوله « التصاميم الديني » وكان أبوه واعظا كيا

لايسنج إمام عصر التنوير

د. كمال رضوان



الكون وفلسفته ، والعمل الدائب على تحقيق حرية
الإنسان ، بإخراجه من قيود العبودية ، سواء من
التاحية الدينية أو من التاحية السياسية . كان الأمراء -
صغيرهم وكبيرهم ، حاكمين أو محكومين - كانوا جميعا
يهمهم أن يظل الشعب في حالة من الذل والقهر . ومن
ثم لم يكن من السهل توحيد الأشعة الجديدة في حزمة
من الضوء تثير الظلام وتعلن ميلاد عصر جديد . فلم
يكن بمقدور فلسفة لايسنج بمبادئها المثالية ، والتي ترى
أن الله سبحانه وتعالى يفتح للبشر أبوابا يدخلون منها

مع مطلع القرن الثامن عشر في ألمانيا ،
واجه المفكرين والشعراء الثركة التي
خلفها عصر الباروك ، والمتمثلة في
الصراع بين الدنيا والدين ، بين الحياة
الدنيا بزمعها المادي والحياة الأخرى بخصامها
الروحي . وللتغلب على ذلك الصراع وأبعاده الدنيوية
والدينية كان لابد من خلق نوع من الاعتقاد في الكون
وصلاحيته ، وفي نظامه وقوانينه الطبيعية . ولكن
يتعلق ذلك ، ينفي تحكم العقل ، والتدبير في نظام



ذكرنا . أما الصبي فقد أحبه والده ، خصوصا أنه الرضيعة ، والتي أنجبت أحد عشر طفلا غيره ، مات منهم خمسة في سن الطفولة . كان جوتبولد هو الابن الثالث ، وورث من أبيه الحبس والحقة والأفعال ، إلا أنه استطاع أن يوفقا جميعا إلى حسم وعزم . وهذا الحبس هو الذي دلف به إلى ترك المدرسة ، ومغادرة القرية بأفاتها الحقيقة ليخرج إلى عالم أربب وأوسع ، عالم المدن : لينرج وبرلين ومأمبورج - وهي المحطات الهامة في حياته . غادر الصبي حجرات الدراسة بمدرسة القرية ، ليبحث عن مكان في قاعات جامعة لينرج ، أخرج نفسه من عيط الأسرة التي أخذ أعضاؤها . أبأ عن جد - بتداسون علوم الدين ، وبأ إلى دنيا الفكر والأدب ، خرج من الضائقة المالية للأسرة فأصدا الافتتاح الذهني والنزاه الفكري .

كان مقرر أن يدرس أولاً علوم الدين في لينرج ثم يبدأ في دراسة الطب ، لكنه استمع هناك إلى محاضرات في الرياضية ، وفي لغة اللغة ، وفي الآثار والتجويد تزيد عما استمع إليه في اللاهوت .

أما مدينة لينرج - أو باريس الصغيرة كما أسماها جوت - فكانت تتميز بجماعتها القديمة نوعاً ، كما كانت مدينة التجارة والمكتبات والحياة الاجتماعية الصاعدة ، بما فيها من نشاط أدبي ومسرحي . وفي تلك المدينة كتب الشاب وهو في سن التاسعة عشرة مسرحية الأولى بعنوان «عالم الشباب» ، ومثلتها فرقة كارولينا نويزر - أشهر شخصيات المسرح المجهول - آنذاك - وساعده على معرفتها ابن عمه الصفي موليوس ، كما ساعده أيضا على الاختلاط برجال المسرح ودنيا الكواليس .

أهم لينرج الدراسة ، بعد أن اجتهد فيها المسرح ، لبدء حياة حرة ، تفرغ فيها للكتابة

والإصلاح ، فأخذ ينظم الأخلاق على فرار هاجديرون وجلام ، ويترجم على طريقة جوتشيد ، ويكتب القصص القصيرة على نسق جيلبرت ، ويعلم بشهرة هائلز وكوليوتوك . وهؤلاء جميعا هم نجوم الأدب الآن في النصف الأول من القرن الثامن عشر .

ولما علم أبوه بأمر صداقة مع موليوس - ذلك الصفي الذي هجر القرية منذ زمان وأخذ يتبعها في مقالاته ، منهاها المرافقين بالألق الضيق ، وسامرا من الحطب الدينية القاسية التي يلقها واللينرج - حدثت توتيس الأب حيلة وأمر بأن يصود ابته إلى القرية ، لينتعد من جر موليوس السموم . فكتب إليه يطلب عونه ، بحجة مرض أمه الشديد . وأسرع الفتي عائدا رغم بره الشقاء الفارس . لأحسن الأسرة استئباله ، خصوصا وأهم غدهوه يمرض الوالدة ، وأرادوا استرضاه بشراء حلة جديدة ، ثم طلبوا منه أن يركز على دراسة العلوم الدينية والطب ، وأخبروه بأن فاعل خير سوف يسدد ديونه ويدفع له المال يرف الجامعة . ثم سمحوا له بالمودة إلى لينرج . هناك أخذ لينرج يستمع إلى المحاضرات بأذن واحدة ، ويطلع ويطلع وبين واحدة ، أما باقي حواسه ، بل كل كيانه فقد انغمس في الحياة الصاعدة بالمدينة ، ليستخلص منها نتائج للشخص التي يعرضها فيها يكتب من ملأ (كوميديات) ، لأنه كان يعتقد أن الملهة تستهمل الإصلاح عن طريق المزاح .

ولما عاد لينرج إلى لينرج كانت فرقة كارولينا نويزر للمسرح المجهول قد أفلست وقررت الانتقال إلى لينيا ، بعد أن تمهد الفتي المنهول لينرج بسداد ديونها . وقد عرضت عليه الفرقة أن يذهب معها إلى النمسا ، ربما كخبرج ، ربما كمؤلف ، أو ربما كممثل . لكن لينرج وقر الفرقة وقرع مدينة لينرج ، وانتقل إلى

برلين - مقر الحكم الملك فريد ريش تلميذ فوليتز وصديقه ، وبذلك تنتقل إلى الملحة الثانية في حياته .

استعرض لينرج ما كتبه من أشعار بأسلوب العصر - حيث كانت الموضة آنذاك هي محاكاة الشاعر القديم أليكيرون الذي يفتي بالحلب والخمر - فوجد أنها لا تقل عن أشعار جلام وهاجديرون . ومن ثم طن نفسه شاعرا . وعندئذ أصبح في حيرة من أمر نفسه : فقد درس علوم الدين ، لكنه يتجنب وطيفة الواسط ؛ ثم درس لغة اللغة ، لكنه لا يميل إلى التدريس ؛ ونظم الشعر وكب للمسرح ، إلا أنه مازال قليل اللغة يراجعها للتدعة . فكثيراً ما مخطط لينرج ، ومربعا ما تنفذ ، ولكنه كان يترك مخططه بالسرعة نفسها . وبين الإقدام والإحجام كان يستند كل طائفاته . وتعددت أفكاره ، وكثرت طموحاته ، لكنه لم يركن إلى عمل ليومه ويغديه . ومع ذلك فلو جمعتا شذات فكره ، لوجدنا أن يجمل إنتاجه ، وهو يصدق في بحث الخامسة والعشرين . يدل على موهبة مكائف يتربب ليستعد لمركبة حياته الساعية .

لم يبق أمامه سوى العمل الصحفي . وهنا ساعده موليوس أيضا في الالتحاق وجزيرة المقتنين البرلينية التي عرف باسم «جزيرة فوس» ، نسبة إلى مؤسسها الشاعر فوس . أخذ لينرج بعدها بالقبال الأبن لمدة سبع سنوات ، كما أسس فيها ملحقاً شهرياً بعنوان «الجند في دنيا الفكر» ليقدم فيه أحدث الأخبار ولتغدق في مجال القنون والمعلوم .

كان أبوه يتحى أن يرى ابته - بعد هجره لدراسة اللاهوت والطب متنبها في دراسة الآداب اللاتينية في جامعة جوتنجن مثلاً ، ليجد مكانه بين أساتذتها اللامعين . ولم يعرف أن الابن يرفض السلك الجامعي حتى لا تنفذ حريته ويصبح موظفا في القطاع العام !



والا علمت الأسرة بانتقاله إلى برلين لأحباب غير مقيمة منعت عنه معاريف الكهنة السوي هي الأخرى . وأقام الأدب الشاب في برلين بمسيرة متواضعة ، وأخذ يتعاضد من بعض الترجمات ، ومن مراجعة الأديب الأديب لنور الشعر ، ومن مقالاته الصحفية . يُضاف إلى ذلك بعض النظم الخاضع من أعماله المسرحية الأولى ، ومنها : « العالم الشاب » ، « علو المرء » ، « العائس » ، « المخلد » ، « اليهود » ، « الكتيز » . وفي أعماله اتشد فيها غرور العلماء وزهوهم ، وظاهرة العلماء للمرء ، شهوة الزواج ، ظاهرة الإلحاد ، وجب المال . وقد صاغها جميعا في قالب تقليدي ، على غرار الأعمال المسرحية الفرنسية التي تعرض الدلائل والمؤامرات ، وأصغها لبيسج بالنظر القصيرة والأحداث القليبية ، متنادلا فيها مع مرءه في ليزج وبرلين من حياة الرئية وتقابل الموضة والمظاهر الكاذبة ، مستعرضا فيها شخصيات مثل الفضايا السابقين والفرسان المتهورين والخدم الثامرين . وقد لانت كلها إلهاءا كبيرا ، نظرا لما فيها من المرح والانتقادات والفكاهة .

قطع لبيسج إقامته في برلين ثلاث مرات ، كانت أولاها عندما شعر بأنه لا بد وأن يتم دراسته التي قطع فيها شوطا بعيدا . فمضيا عاد الصغلى الشاب إلى فترج ، وحصل هناك في درجة الماجستير في الأدب عام ١٩٠٢ ، ثم عاد إلى برلين ليشر طيبة مكتبة في سنة مجلدات للأعمال التي كتبها حتى ذلك الحين ، ومنها بعد بمتوان « بوب » شاعر ميميزي في شاركه فيه صديقه مندلسون ، ثم مسرحية « س س سارا سابسون » .

وفي عام ١٩٠٤ كتب لبيسج رسالة إلى أستاذ اللاهوت في جامعة جوتنجن ، وهو المستشرق يوحنا دانييل ميشاليس (صديق والده) ، وقد لخص فيها حياته كالآلى .

« فطعت منذكم بالكتابة إلى لفتقوا على بعض غرورى ، وكخطوا علما بشخصى . فقول هناك ما هو أهم فيما يذكر من إهداء سوى اسمه ، خصوصا إذا لم يكن له خدم ولا أصدقاء ولا خط ؟ . تعلمت في مدرسة ماسين (بجوار كامبسن) ثم درست في ليزج وفترج . وعندما سألني سائل عن دراسى ، لشعر بمرح شديد . فقد حصلت على الماجستير في فترج ، على أنى أزيد من مجرد « طالب » . كما سميت النس لاتيجى ، ولكننى أقل من (واضع) . حيث يفتنى الأستاذ فاش . وأنا أتجى في برلين منذ عام ١٨٩٨ ، ولم أقادرها إلا لتصف عام قضيت في مكان آخر . وأنا لا أبحث من ترقية هنا ، بل إننى أمشى هنا وكفى ، لأننى لا أصطليح للمعية في مدينة أخرى . وأنا ذكرت متى - وهو الآن ٢٥ عاما - لئننى أكون في تاريخ حين قد انتهى ، وأتركه للمستقل بأبحاثه للكتابة لأغنية ، وأصعدته الآن لا يوجد إنسان يواجه الممثل بما أواجه من لا مبالاة ، ومع هذا أحطاب بعث لبيسج بمسرحية « اليهود » التي يرض فيها الأحكام العامة من شعوب بأسرها ، ويشير في بعد نظر - ودون ذكر

أساه - إلى صديقه موسى مندلسون ، الذى تبدأ لبيسج بنبوغه وجذبيته ، وتحقق نبوغه فيها بعد .

ثم غادر لبيسج مدينة برلين للمرة الثانية عام ١٩٠٥ ولقد ثلاث سنوات قضاها في ليزج ، حيث أُرَاد أن ينطلق منها في رحلة ثقافية بتوصيل من جوتنجن في تفكر . لكن الرحلة لم تصل إلى هدفها المنشود ، وهو زيارة إنجلترا وفرنسا ، إذ لاحت - آنذاك - نذر الحرب ، فالتفت لبيسج بزيارة بعض المدن في شمال ألمانيا وهولندا ، وطافا بالتحالف والمسارح والمكاتب ، وعادت بعد زيارة أمستردام . تعرف لبيسج في هذه الجولة على الشاعر كلوشنوك ، والممثل إيكوف في هابورج . وعاد لبيسج إلى برلين عام ١٩٠٨ ، وانضم إلى زمرة أصدقائه الفيلسوف مندلسون والأديب الناشئ تيولاي وإليزابيث الشاعر إيفان فون كلايست (فتيق الشاعر المسرحى الكبير هنريش فون كلايست) . إلا أن الصداقة مع كلايست لم تدم طويلا ، حيث مات كلايست في أثناء الحرب مع روسيا وبدأ لبيسج في نشر دراسات أدبية ناقدة بمتوان « رسالتى بشأن الجسد في الأدب » - أصدرها بالتعاون مع تيولاي ومندلسون .

سلسلة من المقالات ، معظمها نقد في قالب رسالة إلى جهول ، وتبلغ في مجموعها ٣٣٣ رسالة . منها خسون بقلم لبيسج ، وهي جزئية في نقدها ، صريحة في لومها ، خلاصة في مدحها . ووجه لبيسج نقد اللاذع إلى الأدباء المفسرين ، والمؤرخين للزمستين ، والضعفاء من المترجمين ، الذين يهيمون على أكثر من النظم في الرسالة الشهيرة رقم ١٧ بشأن لبيسج حلة شهوة على أستاذ الجيل آنذاك - الأديب جوتشيد - ويتشد نظريته الخاصة بتطور المسرح الألفى ، ويعرض مذهبه العقلاني ، كما يرض الصراخ الجديب الاجتماعية الفرنسية ، مفضلا عليها التراجيديا القديمة



عند سوفوكليس . وقد أثبت لبيسج أن كورناتى وراسين ومعها الفن المسرحى الفرنسى والفرنسيون من المتناجح والقل العليا التي اعتمد عليها جوتشيد - لم ينجحوا إلا في تقليد الإغريق أيا . في هذا المقام نجد الإشارة إلى أن لبيسج هو أول من لقت الأنظار إلى عظمة شكسبير الفنية ، فرأه قريبا من المفصاح الألمانى ، واعتبره فه الدراى طبيها وأصيلا .

وفي بحثه في النقد الفنى والجسمال بمتوان « لاكسون - أو الخلود بين الرسم والشعر » (١٩١٦) يشهد لبيسج بالفنان والأثرى لنكلمان (١٧١٧ - ١٧٨٨) ويبدأه فه الإغريقية الروح ، والتي كان لها تأثير قوى على معاصره ، خصوصا في العصر الكلاسيكى فيها . كان فنكلمان متعجبا بكرة أن الفن الإغريق ليس له إلا هدف واحد ، وهو عرض الجمال في سداقة بيبة وعظمة عادية . وشبهه فنكلمان أعمال الإغريق بالبحر المصطنع ، كما أن أهورا فنكلمان سادكة ، بينما سلمه يرضي ويؤيد ، فإن تماثيل الإغريق تبرز هي الأخرى من كل العواطف والاندفاعات ، بينما روحها راسخة في عظمة وهدهد .

تدرك لبيسج فن لنكلمان ، ورأى صورا لمجموعة تماثيل لاكسون (الموجود بالفايكاتان) ، فانت قدسك إلى مقارنة تلك الجمال المصنوع بقرائن الشعر . ولأخذ لبيسج أن فن النحت يرض صيدا ملموسا ، بينما يرض الشعر معنويات محسوسة بظفر عليها التتابع الزمنى . وكانت المشكلة الرئيسة في نظر لبيسج تكمن في مقدرة الشاعر على خلق صورة مجسدة ناطقة . الذين لبيسج يتناجح لذلك من الشعراء القدامى « الذين لا يصفون الواقع الساكنة ، بل يمزجوها إلى حركات وأحداث . وغير لبيسج في بحثه من كثير من القوانين والتفريعات ، مثل نظرية « اللحظة الحسية » في فن النحت ، أو نظرية حدود الجمال ، كما طلب الشعر بأن يقتصر على عرض كل ما يتصف بالكمال الداعلى - وكلها نظريات راحها الشعراء الكلاسيكيون (جوته وشيلر مثلا) .

ومرة ثالثة قطع لبيسج إقامته في برلين ، عندما توسط له صديقه إليزابيث الشاعر إيفان فون كلايست وألحه في وظيفة سكرتير للناقد فون نوتستين في معسكر فيسلاو في أثناء حرب السنوات السبع . ورغم كثرة أعماله الإدارية ، كان لبيسج يور وقفا ليمارس فيه قراءته وهواياته (مثل ركوب الخيل) ، وكان يستغل ما يتوفر لديه من المال في شراء الكتب ، أو يرسل بعضا من ذلك المال إلى مسقط رأسه لتمويل دراسة أخوته الصغار . وبعد خمس سنوات من العمل في خدمة إيفان فون لبيسج إلى برلين ، ومعده مسرحيته الجديدة بمتوان « ميشافون بارتيليم » التي استقى أحداها من غيرته وتجاربه في أثناء الحرب . وليس من عجب أن يسميها بوجه « الوليد الشرسى عروب السنوات السبع » . اعتبرها البعض وثيقة تنطق بشعار لبيسج نحو الوطن ، واعتبروا أنها مؤيدة في ولأه إلى الفيلسوف الخالص على العرض - إلا الماركس وميفرى

السلام - الملك فريدريش . إلا أن هناك من اعتبرها نقداً لأدعاء مسوحيها ضد الملك ، وضد ظلمه واستبداده ، وضد جهازه الإداري الحاكم ، الذي يسيء معاملة البياض وهم خارج الحفلة . ومع ذلك فقد أخذت المسرحية تنزود دور المسرح بالتدريج ، إلى أن أصبحت - فيها بعد - ضمن مقررات الكتب الدراسية لتعليم التلاميذ الوطنية .

غامر لينسج مدينة برلين ماهايا ، وقصد إلى هامبورج ، وهي المحطة الثالثة من محطات حياته . عمل هناك نادياً فنياً وكاتيباً مسرحياً في المسرح القومي للمدينة لمدة ثلاث سنوات . ركز لينسج على إصدار عمل أكبر من المسرح بمنزلة المسرح الهامبورجي - في صورة مجلة صدرت تباعاً ، وتناول فيها لينسج المحفوظات العريضة التي تؤدي إلى خسة المسرح وتعليم عمل المؤلف والممثل ، وإيماناً منه بضرورة تهيئة الأمة إلى الاهتمام بالمسرح ، فهو يندم القناعة في المقام الأول . ويجزياً على حد ذاته سرعة التعطيل والتفريط . ثم ترك المشروع قبل أن يتم لوقت لينسج صدور مجلة « المسرح الهامبورجي » ومنها لاحقاً أن يخلص المسرح هناك وشيك الحدوث .

ومن الجزمين الصاعدين تلك المحطة نود أن نشير أولاً إلى نظرة لينسج حول العمل المسرحي ، وكيف يثير في نفس المشاهد الخوف والتعاطف ، أو الخشية والمشاركة الوجدانية ، وهي تلك الطريقة التي تخلت أجيالاً من البياضين ، فانتقلوا في تفسير لفظة Furcht وحل معنى الخوف أم للفرح أم الخشية ، واختصوا كذلك في تفسير لفظة Middle وحل في المشاركة الوجدانية أم مضاهرة الأحرار .

يُضاف إلى ذلك ، أن لينسج اهتم بدافع في تلك المقالات عن فن فيكيير ، ويسوق الأدلة والبراهين على أن رجال المسرح من القرنين - أمثال كوراني وراسين وفولثير - قد اختلطوا في فهم القوانين التي أخذوها من أرسطو ، خصوصاً فيما يتعلق بفنانون الوحدات الثلاث بالعمل الدرامي (وحدة المكان ، وحدة الزمان ، وحدة الحدث) . فلم يشترط لأرسطو أن تجري أحداث المسرحية في مكان واحد وفي ظرف ٢٤ ساعة ، بل إنه - كما يقول لينسج - يطلب أساساً وحدة الحدث التي تقوم على وحدة الشخص . وهذا التلم الداعي ، الذي يجري في حروف الشخصيات ليد الحدث بالخيولة اللازمة ، لا يتوفر في التراجيديات الفرنسية ، لكنه موجود في أعمال فيكيير ، ولذلك ينبغي أن يتخذ الألمان مثلاً ومرجعاً في هذا الصدد ، فهو الشاعر الذي يلهب المواظف ويشير الخشية والمشاركة الوجدانية ، يعني أن المشاهد يعتقد أن ضريبة القدر الوشيقة إلى الشخصيات موشية إليه هو الآخر . ويرى لينسج أن مسرح فيكيير يعرض علينا القيم الأخلاقية التي تتر لنا عاملاً هاماً في الحياة . ومن ثم ركز لينسج بدوره على وحدة الشخص ، وقلل من الأحداث الخارجية ، ليحصل معظم الأحداث يتبع من داخل النفس البشرية ، فظهر الشخص من أقوى صورها .



استمتع لينسج بهو هامبورج ، خاطب كبار الممثلين أمثال إيكهوف وفريدريش شرودر ، وتصرف على سميات المجمع (أمثال فريديركه مينزل) ، وأنضم إلى الجمعيات الفنية والثقافية ، وعادوا للتدوير بوجان ألبرت رابنوس ، وتردد على الفن جزوي ، وأعجب بمجموعة الأناسيل التي جمعها ، كما أشاد بالنسج أيرن وبكفالة ضد التزمتين من رجال الدين . وبذلك جمع لينسج بين علوم الدين وعلوم المسرح وإلى جانب عمله المسرحي شارك لينسج في تجارة الكتب ونشرها ، وذلك بمساعدة الناشر بوجان كريستوف بوي (صاحب مجلة «فاندس بيكر» ويترجم لورانس ستون إلى الألمانية) . ولكن يحصل لينسج على رأس المال اللازم لأعمال النشر ، قرر أن يبيع مكتبته الخاصة بالرشاد ، وهي التي جمع معظمها في برلين ، وكانت تضم مجلدات فريدة ثمينة ، مما جعل متسلسلون ويقولوا بجلارته ، ولكن يبدو جنود . كان شعار المشروع - وفي وارك غريك بهي - ويضد منه لينسج أن يحصل المؤلفون ترجيح أساساً في الفيلسوف لايتنيس . وسرعان ما أفلست دار النشر هذه ، بسبب مكابد دور النشر الأخرى . ومرة أخرى يتحطم أمل لينسج في الاستقلال الاقتصادي الذي كان يقصد من وركه مساعدة فويه وتأمين مستقبله .

ولا انتهى العقد الحريم بين لينسج وبين المسرح القومي في هامبورج ، ولا قتل دار النشر ، ولا أن يكتمل العمل التقني الكبير من المسرح الهامبورجي ، فقدر لينسج مدينة هامبورج ، وأقصد إلى لوفنتويل - وهي للمحنة الربابية الأخيرة في حياته - حيث عمل أميناً لكتبتها ، ليكون في رحاب الكتب والبحث العلمي . تردد لينسج طويلاً في أمر

مضادة هامبورج وقبول الوظيفة الجديدة في لوفنتويل . ولم يكن الوداع من هامبورج سهلاً ، لكنه غادره وهو مدين بجميل طائلة ، مما اضطره بيع كتبه مرة أخرى ، حتى يتغلب على الضائقة المالية . ودخل لوفنتويل والأمل يحدو في أن يستقر في المقام ، بعد أن أجهت التقلبات والألم !

● كان عزله الوحيد في الوظيفة الجديدة هو انضمامه لزمرة العلماء في بلاط الدوق كارل ، كما أن مكتبته لوفنتويل كانت ذائعة الصيت ، فانتزع لينسج بين جوانبها ، يستخرج من كنوزها الثروة الغوالي ، ليقدمها لجيل من العلماء والباحثين . إلا أن الجانب الإداري كان ضعيفاً ، حيث كان القيد بدقائق المكتبة غير دقيق ، وهو أمر سهل على نقد حتى عصرنا الحاضر .

● ولا بدأت مدينة فيينا في عهد ماريا تيريزيا والقصر يوسف الثاني في تحسين أوضاع المسرح ، وجهاً دعواً إلى لينسج ليشترك بأرائه ، وكذلك الحال في مدينة دريسدن ومدينة ماهايا . لما صبت لينسج بعد صدور مسرحيه «إيليا جالوي» - وهي مأساة قديمة ارتبكت حلة العصر ، فهي تعرض ظاهرة قديمة ارتبكت حلة العصر ، فهي تعرض ظاهرة فاضحة لمرآة السلطة الطاغية . لقد شجعتا نحن الشيبان ، وأصبحتا ندين بالكثير لينسج . أما هو فقد أعجب بشجاعة لينسج وعلى أصبح محبة شعاراً له ، فاعلموا من هذا التحدي . ١ . وأشد شيلر بالولف ، وبأنه كتب «أعمالاً مأساوية ملية بالعلم ، مندرجة بالآثار اللغوية الخوازة» .

● ورائد النقادون والقاصدة الغلافية التي نبأت عليها المسرحية ، قال أهم نسوا ما فيها من الضوضاء والحساس ، وما تشعشع في فيها من حورية العرض وصنق التصوير . كان كل ما يتبعه أثار أولئك النقاد هو الكاتب النسل اللولان ، الذي يصف بعض الفيلاد ، أنان أهله ساذجة لا تلتقي بالملم . وسواء كان النظير على جبال الألبيس أو على أصناف فاضات الملك ، فهم كمكون ولويسون ، معناه بأن أمثلهم لا يلطرون مصيراً مأساوياً بقدر ما يتحملون وأمة عزة . فليعلموا واقعاً من عقليته الدرامية ومن قلة المسرحي ، فلم يبق يتقدم ووصفه بأخاره .

● ساط لينسج الأضواء في مسرحيته «إيليا جالوي» على عناصر ثلاثة : العصر الإنساني ، العصر الثقافي ، عصر السلوك . ويتضح ذلك مثلاً من حديث بين الأمير الحاكم وبين مستشاره الثقافي ، الذي يدخل عليه ليحصل على توجيهه على بعض القرارات ، ومن بينها حكم الإعدام ، فرد الأمير : «كل سرور ، مات بسرعة» - كما يحمل استنساخ يتطهر على نسي إسطراب الحكم ، وسوف يضطر في اليوم التالي . ويتصرف الأمير ، تاركاً انتشاراً في حالة ازواج من هذا السلوك ●

مولد وصاحبه غايب والصعود في زمن السقوط

حسن عطية



تفوح بك الشئ استطاع في أقل من عشر سنوات الانتقال من وضعية اجتماعية لوضعية اجتماعية مغايرة ، متغلبا حركة الواقع المسيرة لصالح طبقة فطيلة ، فانتقل من العمل كسروجي سيارات إلى بيع قطع الفيار ، إلى استيراد كل ما يغير المجتمع على استراذه في زمن الأزمات ، حتى أصبح مليونير يبيع لثياله على أحدث الطرز السينمائية ، ويتاجر في كل شيء ، ويشتري العربات المصنعة خصيصا للمليونيرات .

إثر حادث أليم ، يبروح ضحيته مليونير وابنه وأمو زوجته ، تتغير أحداث أحدث مسرحيات نعمان عاشور المروضة حاليا من إخراج سعد أرديش باسم دمولك . وصاحبه غايب ، فانتظلا من غيايب ففوح بك فجأة ، يتر عالم حالته والمربطين بها ، مما يتطلب إعادة ترتيب الأوضاع وفق التغيرات الجديدة ، داخل واقع مشحون بالتحولات ، مما يمنح المسرحية جرأة الفكرة وشجاعة المواجهة ، دون خض النظر من ثبات الضيافة الفنية الجمالية كتابية وحرشا ، مما يثير التساؤل حول أيداعات نعمان عاشور الأخيرة من جهة ، وحول التحيزات سعد أرديش الأخيرة ، وقدرته على الارتقاء بقامة نصوص أقل قيمة فكريا مما يطرسه نعمان هنا ، نذكر منها ما لعله تشكيليا وجاليا وقدره على التوصل لخلق مع نصي داخلهم يدخل القرينة لسعد مكلوى ، ووفوت علينا بكرة لسعد سلاموى .

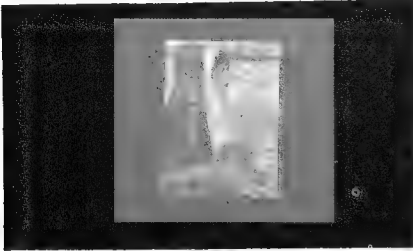
وعم التاجيل المؤقت للبحث من إجابات شالية لدركة التقية تساعدا في الوقوف إلى جانب المسرح الجاد في مصر ، والدفاع عنه ضد الهجمات الشرسة الموجهة له داخليا وخارجيا ، لنتجبه معا للدخول إلى عالم مسرحية دمولك . وصاحبه غايب والمتطفلة أهدائها من موقف (إعادة ترتيب) الأوضاع بعد هزيمة رب الأسرة ، والتفريك الهام في مجموعة الشركات الرأسمالية ، وإن لم تكن تلك الفنية كمالا بين ففوح بك ، وصاحب المولد الذي ينيته قد أليم ، حيث أن ذلك الأخير قد خلط منذ زمن ، حيث استطاعت البورجوازية الكومبرادورية ذات المصالح الطفيلية ، أن تغلب وتتصر على البورجوازية المتوسطة الوطنية ، وأن تجهض بذلك التجربة الثورية في الخمسينيات والستينيات ، وأن تدعم وجودها الجديد بغاية من القوانين المشاككة المحقة لخصايها ، والمطلة حركة الجماهير ، وأن تفرز بالتالي أبطلها الجند ، من أمثال



فالمولد منصوب من زمن ، وإعادة ترتيب الأوضاع ، لا تمنى سوى بعض الحزن ، ثم إعادة توزيع الأصص بين الشركاء ، يبحث عن أشكال جديدة للتعامل داخل نفس المولد ، وعليه للمسرحية فتفع ستارها بعد مدخل صوق تتداخل فيه الأغاني الوطنية بالأغاني السوقية يؤثر لحادث عربة ، وما أن يفتح الستار حتى تتوالد أمانات الشخصيات في معرض كامل تنضم قاعة ضخمة بالدور الأسفل لقبل ففوح بك ، معرض من الشخصيات تدخل لتدريبات أمانات لتقدم نفسها أو يقدمها الغير ، كاشفة عن أفكارها وسلوكياتها القدمة والجديدة إزاء الحداث الأليم ، وبدء من حيلة الحديث الشهيرة بين الحادام وأخر تنصرف حلى للمعلومات الأولية بشكل مباشر ، فنحن الآن بعد مرور ثلاثة أسابيع على الحادث ، يساعد أحمد ابن ففوح الحادام على إزالة آثار الحزن عن البيت ، ويستقبل عاسى العائلة لإهاء آخر شركة من الشركات الثلاث التي يفرون بتصليتها ، وإعادة توزيع الأصص ، فأحد هو أول من يقدم من عائلة ففوح على طرح مسألة التصفية ، بفرض الخلاص من تشابكتها ، فهو مدرك بأن الأمر قد ففى ، وأن الحل كل قد وقع على كتفيه ، وعليه وحده يصفه الرجل الوحيد حاليا من العائلة ، تحديق حركتها الجديدة ، ومع إعلان إيمانه بالثورة والاشتراكية ، ويند كيسة لئال ، وسعيه للتصفية حتى يتربح من هم المال ، يتبادل من كيفية تترك هذا الكم الحادام من المال دون أن يدري ، فيجبه الرد بتبرير من أحد شركة أبه (الأطلس دهب) أنه وكان غرقان في السياسة والظنابة والكتب والمالدي ، كان متغزلا عن حركة الواقع المسيرة في اتجاه رأسمالي ، وهي مقولة لا تقل ابتداءً عن مقولة والومي المقفود ، حيث ترفع مسئولية المشاركة فيها حدث من الخلف الذي صمت بإرادته وتزييف الوعى بخلفها لأهل كيف نقالى ، يخرج منه أصحابه كل لقرة ، مدهولين لما حدث ، متعجبين من كيفية حدوثه .

بل أن أحد بعلديه يثبت ثبات تلك المقولة ، حيث كان يعى ما يجري ، ورفض المشاركة فيه وكتبت هازيل أسرق معاصم ، زى ما أنت سرقت ، هو أدرك حركة الواقع وأثر مواجهتها بالسلب ، وهما هو بعد موت أبيه ، الذى شارك بالسرقة في تكوين ثروتهم ، يسعى للانتقام منها ، حتى لا يبعيل وزرها ، ومع ذلك فها أن يتبنى الحماى من توزيع الأصص ، والأفكار بانتهاه شركات جديدة بنس الأسماء والنشاط القديم دونما تغيير في الأوضاع ، حتى يهيل أحمد دون ورفض أو تلزم ، لقد اختير الواقع ضلابة الفكرية ، فها أن تحول من مجرد ابن مالك يرفض برفضه في الحصول على المال ، ويكتفى برفضه السلبى إلى أن أصبح مكالكا يبر في نفس الطريق ، فيكتفى برفضه ذاته بالصرخ ، على حين يقبل عدليا ليرقى في نفس الطريق .

هكذا يسقط أول وأهم بطل في مسرحيتنا تلك ، والمتحمل وحده عبء مثوانه الطرق الطفيلية في



وما أن تخرج حتى وجد الثورة قد قامت ، فتعلم بأنبائها فكان من صغار الضباط الأحرار ، أو هكذا ادعى ، وارتبط بالقيادة العسكرية وتنجح في أن يكون من (رجال التحرير) - أو من متغني الثورة كما في العرض الحزبي - فحصل بذلك على نياشين في حرب اليمن ، وحصل حكم بالسجن لدور مشيوي داخل الجيش ، فهرب بأمواله إلى الخارج ، مستغلاً بانتهازية إلى مجال التجارة متشابعا مع فروع وحسين مجموعة الشركات التي شاركت في استيراد بضاعة أوروبا إلى مصر في كل أزمائها ، وهو اليوم يبيع كل علاقته بتلك الشركات ، بعد انتقاله إلى تجارة الأسلحة في شركة كبرى مع بعض السوريين والمليانين ، مستغلاً أيضا الواقع المشرى للنظام العربي .

هذا الأسطى ذهب ، صاحب الوجود اتمام داخل أمه الأسرة ، فهو صديق قديم لفروح ، منذ أن كان سائقاً بالحراج المجاور لغزل فروح ، كما كان صديقاً لأحد وأفكاره إلى الدرجة التي كان يغيره فيها لثوبها للكادحين ، ومع ذلك فقد استغل بعد ذلك ، ولقد جهده وعمله - شرباً أو غير شرباً - لاستغلال المسافة الجبلية ، مقابل مشاركته فيها يحصلون عليه ، فهو الدينامو المحرك للشركة ، وله حق التوزيع على الصفقات والشركات الخاصة بالشركات ، فهو متحمل عن الجميع المسؤولية ، طيباً أن يكون له الحسد في مجموعة الشركات ، ومع ذلك فهو الوحيد بينهم الذي لا يسع لتغيير (شكل) حياته ، فلم يتلقب بلقب البكوية ، في زمن حودة الألقاب مسئلة ، ولم يعلن عن نفسه كرجل أعمال ظل مجرد سائق للمسالمة ، مستفيداً من كل شيء ، وهو كما كل من حوله ، وأنها بالواقع المحيط ، مقدماً تبريراته للمشاركة في سرقة الشعب ، في زمن الحب ، بأن ما (حصل) عليه هو مقابل (جهده) الفعلي ، وأن (شاركته) في السرقة لم تكن إرادية ، وإنما دعماً من الآخرين ، وإن (سرقاته) هذه إنما جاءت في زمن غابت فيه الرقابة ، أو غابت بكافة أشكالها ، فطليحت الحب ، هي دفع تبريرية تتوالى في إدامة واقع وأن سمت تبريرة السلبات من

ومعتقدات الآخرين ، مقدسة لنا في النهاية صورة للصاعدين من القاع إلى القمة ، الذين تحولوا إلى أجراء إلى ملاك وفي حفلة من الزمن كما يقولون ، ويوصي كامل بالزمن كما يقول الواقع .

فالسيد فتوح ، العامل القديم ، أصبح (بك) ورجل أعمال كبير ، وابن عائلته حسين ، بالغ الحضر والصفير أصبح (بك) أيضاً وشريكاً ثابتاً بمجموعة الشركات ، وقد تزوج من السيدة سوزة الشريفة هي الأخرى ، والتي يقدم مسع يدانية المسحرة ، على سحب كل أموالها من البنك المودعة فيه ، لإعادتها في سبعة برك أخرى ، باسمه ، كما أنه يجاهلها على ما يملكه لها من آراء مسجلة من أحد ، هاجم بها المحيطين بها ، فثير الشخيرة ، حيث تلبس الكلمات القليلة أكبر من جميعها التناقض . أما الشرك الثلاث في تلك المجموعة ، فهو المقدم نصار ، غائب عن الساحة أماناً ، لكن تعرف كل شيء عنه منذ البداية فهو الشرك بالنصيب الأكبر في مجموعة الشركات ، وهو أيضاً متغفل من القاع ، حيث شارك فتوح بك في مصاريف دراسته بالكلية العسكرية



الحصول على الأموال ، ومن ثم جازم من البداية البناء الدرامي ، فمن إذن يعمل الموقف الآخر ؟ . . . الأخت الصغرى والحسام شخصيتها الحاشية الفكر والقلم على الآن ، لا تفعل شيئاً سوى مسائلة أمها ، أو التعلق على ما يحدث أمامها بمصطلحات سيكولوجية استغنى عن حفظها من دراستها الجامعية . . أم الأخت الكبرى مساهم العائلة بحيلة من ألمانيا ، بعد طلاقها من زوجها المقدم نصار الشرك الهام في مجموعة الشركات ، والتي تزوجته لتوثق العلاقة التجارية بينه وبين أمها ، بملقة عائلية ، وعندما مات الأب ، وغير المقدم نصار تومعه عمله طلقها ، بل وطلق مصر بأكملها ، فاختار الزواج بالمانية ومتجنساً بجنسيتها . . أم الأم وثريا عالمه التي لا حتم في البداية بتوزيع الأنصبة ، وتسمى للاستحباب من الدنيا لتمشي إلى جوار مقابر من ماتوا ، دون أن تنسى وضعها الاجتماعي ، فتجهز لنفسها حجرتين كاملتين بالماء ، هذا دون أن تفقد زوجها وبأولها فهي كانت على علم كامل بكيفية تكوين زوجها لأمواله ، بل وتذكر أنه كان قادراً على الالتفاف حول القواطين ، وحصمه ما عصى عليه قانون وحسي ، وهي تغير من عقلية صاحبها السياسية الإلزامية في بداية السبعينيات بسببها لكل إنجازات وإيديولوجية التجربة السبئية ، فأحد أبنا هو واحد من دسوق الاشتراكية التي تجاوزها المرحلة ، ومن ثم فهي تهاجم عندما يبالغ عن الأسطى ذهب - بصفته قائداً قديماً - وتذكره بأن ذلك كان في الماضي وأيام الاشتراكية بتسلكه ، وبالتالي فهي يحكم بتكوينها وتسايرها بالعائلة مع زوجها في تكوين الثورة وأفكارها لا وإن تقف أمام الثورة الموزعة ، لذا لم يجد هناك صراع بين أحد وآخر على شيء ، مات رجل ، وقبل الأولة وزوجته السير في نفس طريقه ، بل أن توجه الزوجة لريا عالم إلى المقابر بل كان أحملت في البداية إلتصاف على الزوج الغائب ، وإلها هي فترة التمزج تعد ترتيب أوراها وسلوكها مع الآخرين ، كما تستعمل فيها بعد .

ولأن المسحرة - النص اكتفت بدلاً من عرض (الموقف الدرامي) الذي يشأ من وفوه متغير جديد على الواقع ، يستلزم اتخاذ مواقف متباينة للشخصيات الموجودة داخله ، أو يزيل لها أهمية اخضعت محلها ، فيصعب (الموقف الدرامي) هو وجوداً بين وضع ووضع ، ومفجر لصرار بين المشتركين في كل من الوضامين ، ولكن اكتفت المسحرة - النص يعرض شخصيات متتابة بعناية من الحياة ، التفت إثر (حادثة) حيال لتكشف عن أفكارها أماناً ، دون أية ضغوط درامية أو فكرة تدفعها لذلك الكشف ، كما أن المسحرة - العرض اكتفت بالصياغة التشكيلية للمكان - ثلاً فروح على الضخمة ، ومدان الأسرة - كاشفة عن ذوق تلك العائلة - الطبقة ، والتي يسأل بين (قصة) الأشياء و(جميعها) وبالتالي تركت للمسحرة - النص والعرض ، الشخصيات تدخل أماناً وتخرج بمررات وإعياه ، وتتحدث بسرعة ومباشرة عن أفكارها ومعتقداتها ، ومن أفكار

المشاركة فيما حدث ، بنفس منطق (الوعي المفقود)
(و الفرق في بحار السياسة واليادى) ، منطق السادة
صدا يواجهون بجرهم



زوجها وظلها الطلاق منه ، تطلب منها أن تكون
الأموال لأحد أو لا يحدث أي نوع للتواصل مع الآخرين أو
الانضمام من زوجها الذي تصعد سرهنا ، ومع
ذلك قرأها هائم تالان من نصيحتها في البرودة وتفكر في
استمراره على ... فالتأكد من أنها تتخذ موقفه
الجديد ، (الهام) الذي الصغرى تبدأ للفرار
رجل أعمال بور سيندي ، عرف جيدا كيف يصعد
موقفه الضيق القويان (الهام) ، في الترتيب بها باعتبارها
أعظم مصققات ، ور (هام) أصبحت زوجة
المسكوى السابق ، بالأساطير بعد الزنى الجديد ،
بعد إدراكها أنه أقوى وأمرى من يجب أن تتفادها ،
ذات عقل من الفلتر الذي والتعليق والتفكير ،
(أحمد) في زال فكر قائم على التواصل كعادته مع من
حول ، وقد فاد على التمسكين بوضعية التماسيح ،
وساعد عليه الذي عليه أن يسير في ... لها مدعته فترج
عليه أنه أن يشترك معها في مشروعات تجارية جديدة ،
يفرح من مرتبة ذلك تفكير بور برادوى ، وهو
حارس حرمته خولة قلابا في وجهه ، بعد تسالوة من
أسباب فقدان الوعي ، ثم إعالجته أن كان وافيا
المفارقة في حركة الواقع ، ما هو بعين أن كان خطئا ،
فترجته بوضعية خولة في قفارة ، والتفكير في حقيقة
التطور الحادث .. كل تلك التطور في إدراكه للواقع
يأت بتجارب لدخوله في أحداث درامية وإلغا جاء
في خارج عن الشخصية ودراسة عليها .

أمريكية) .. أما (دعب) فهو يرفع شعار المرحلة
الاجتيد، الانفتاح الانثاني، بعد توارى شعار
الانفتاح الاستهلاكي، دولما تغير حقيقي في نوعية
أعماله، هو رجل يعرف جيداً كيف يحقق طموحاته،
وكيف يستفيد من كل مرحلة، فهو مؤهل لذلك،
وبنى واقعاً وسار حركته جيداً.

فيه سوى أخذ شعابا للفساد، لم يفعل في مواجهته، سوى قتله لوالده بحريته أوفيايا بالصفقة، ما أدى لاحتجارها، وقتله لعمه، وقتلته له، ومن ثم لم يملك في النهاية سوى قتل ذاته، وبعدم ذلك هو الطريق الوحيد لمواجهة الفساد الحق، فليختصر الطريق ويقتل نفسه قبل اقترانه لذبية عمليه، واصلا بذلك إلى قمة اليأس بسرعة، دون أي إقدام منه لاختيار حلول أخرى لتحقيق أفكاره، وإذا كانت ثمة أفكار متكاملة لديه، لم يفرز الأرض الواقع، الذي لا يستطيع قوله قولاً، أو العيش عليه، فضلا عن تكمله، لذا يكتفى بالصرخ، والاكتفاء بما يقال من أصحابه، حتى يكونه مشلولاً سياسياً بفعل حالته، ومواجهة كل ذلك بالهذات تاركا كل الأمور للسائق القديم والعقل المفكر المدير الأسطى دعب، الذي قدم هذه الحالة ما لم يقدمه أحد لها من قبل، كما أنه استطاع الحصول على توكيل من (أحد) بتشغيل أمواله، خوفا من اندفاعه عمليا لتحقيق أفكار المجرمين به من الاشتراكيين، الذي يعني - بحكم انتمائه السابق - طيبة أفكارهم... ومع ذلك لافلك حوله بجاصر حاضره، وبفلق أمامه أبواب المستقبل، وبفقد حرية الحركة - ليس هناك دليل درامى على ذلك - ويستمرى الفساد حوله، حتى يصبح حسب مقلته، مولد وصاحبه خالب، وهو في بخته من هذا الخالب الذي يسقط هذا المرد، ويهدد للواقع آثاره، لا يجد داخل ما هو قائم سوى قانونين من أين لك هذا؟ فهو البتة ليس هو المخل الوحيد المباشر... ومع ذلك فهو يدرك عدم إمكانية تحقيق ذلك القانون وسط غابة من القوانين الافتراضية، فضلا عن سيقوم بتطبيقه وعلى من، وكيف، وحتى يتم تطبيقه؟

وأمام موقفه هذا، لا يلق أحد إلى جانيه سوى أمه (سونه) الملتين يريا فيه الأمل الوحيد لها، لقد تغير لجاه موقف الأم من الواقع حولا، فأعلنت انضمامها لأفكار (أحد) التي أصبحت تعدد النقطه البيضاء الوحيدة في حياة تلك العائلة، وهي مواقف على ما يطرأ عليها من غير انحراف، وهي غير شريفة مايل إلى بذات الكلام، بل إنها تدافع في موضع آخر عن أحد مقدمات الثورة - وهو السد العالي - التي كانت باهجا لبذات المسرحية، وهي تيرر انقلابا الفكرى والذرائع الذي بأن ما وصلت إليه وفخرها هو العيرة التي خدعا من الأموات وبكمه تلك العيرة ليست فكرية، وإنما هي عاطفية، أن أحد حشدا بالدينا، ومع ذلك، تغلب فيجأة مرة أخرى عنما يتكاثرا الجميع على (أحد)، وفردون مع نهاية لفرضية ضرورية تزيد وجه وعمل - خسر مع له - ليجن هو في النهاية أنه وحده لا يكتفى غسيل عه، مع أن استطاعوا في أن من عشر سنين مستحقا عن بلد بصفها، فلهي هو الباني الذي لم يترك وجه بعد أم يطلب منهم إذا أرادوا تزييف وجهه أن يزفوا وحى للجميع كله ١١٩. لا أحد يدري؟



الشيخ الدكتور محمد عبد الحليم

لقد برع نسمان عاشور في اختيار شخصياته الصاعدة في زمن الحب، وقدمها في معرض متحرك، تتوالى أمامنا الصور وهي برسمها يخلق، ويعتيف لها الترويض حتى تتكامل كشخصيات، دون أن يضلها في الترويض بينة درامية، فمنها الوجود الفنى الاخلاق مكتفا لفظ بوجودها الحى في بيئتها الواقعية، وشتان بين الوجوديين، والبيئيين، ومن ثم فإن أي حديث عن تطور الشخصيات، وادها، والتفلاط وتغير أفكارها وسلوكاتها هو من باب التزبد على المسرحية - النص، التي شلب عنها هذا، فاستبدلت نضى الدراما وتوثرها، بد (التشوين) على الأوضاع السائلة، والإحالة إلى أحداث وشخصيات حية في حفل المخرج الأتى، مما يقدمها دلالاتها في المستقبل، فضلا عن استخدام المصطلحات والتعبيرات للدلالة حاليا، والاعتماد كلية على الكوميديا النفسية سواء باستخدام المصطلح في غير موضعه، أو بالتفلاط بالألفاظ، أو بالتأويل اللغوية أو بإيجاز السخر الحاد من شخصياته، يعيد ظهورها في كتاب كاتوريه واضحة. ولقد انقط صد أرش تلك الكاريكاتورية ليسر بها من جميع شخصياته على المسرح بمالغا في كل شيء، فالظفر المسرحى الذى صممه في برفه يتصد على المبالغة في الصياغة التشكيلية للمكان، مجسدا مدى ضخامة هذا العالم الذى تصنعه تلك الطبيعة الطفولية وحولها، ومدى البلخ الذى تعيش فيه بديلا عن غورنا الفكرى والتفالى، وإن منحت الأصعدة الضخمة المتقدمة هذا العالم رسوخا ليس فيه، أما للالاس فمن الواضح أنها تركت لإمكانات الممثلين، وفي إطار أن العرض يقدم (شرعية) من الواقع، استلقت بشخصيات مبالغ في تقديمها بفرض البحرية منها،

فأحد (عمود مسعود) شخصية زافعة باستمرار، يروح ويجه على المسرح دونما حرك درامى له، يصرخ ويعلن من ألب مبالغ فيها، ويبدو دائما أمامنا مزيج الإحسان... أما سهام (عفاف رشاد) فلم تدرك المظلة كنيته لتقديمها، فتأرجحت بين التقديم الجاد لشخصية فتاة حريجة حقوق ناضجة، تعرف جيدا كيف تصطاد أزواجها، وبين التقديم الساخر لقناة مراعاة تكتشفها الكلمات، ولكنه انشاق وراء البحث عن الكوميديا ليس في مواقف الشخصية، وإنما في الكليشة التي نطق الكلمات، على حين أن إلمام (ماجدة زكى)، لم تستطع بحكم أحادية دورها سوى مشاركة أعباء الصراخ الدائم ضده، أو ضد خطيئها وألت (رياض الخولى) الذى تصيد ملاحم شخصيته كبير سعيدي، فيألق فيها مبالغة وصلت إلى حد المفاجأة، بيزعم أيضا لتقديم صورة معتزلة لانتفاض الشخصية الحرة، وقد شارك في حرب الصراخ القاتمة على المسرح كل من (إسحاق القدماوى) ثريا هاتم، لينت أمامنا زافعة قافزة دونما مبرر، فهي شخصية مسرحية امرأة تقرب من الستين، ولصان من الأراض إلى الدرجة التي ينى لها مصعبا داخليا لعدم قدرها على استخدام السلم، هذا فضلا عن كونها في حالة حزن على زوجها وأبنا وأخوها، مما يزيد بالفرضية من التثقل الحصول على أكثها، ويقتد حركتها التي رأينا عكسها على المسرح، كذلك اندلعت (رياء حسين) سوتة لتكبير جيم دورها بمبالغة الوصية والحركة، وإن بدت أكثر الجميع عطف ظل وهي بلاعة الترويض الحية مع الجمهور... والد شاركت (علي صابوني) في مهرجانات المبالغة، بتصورها لشخصية أم متولى، لمراة البسيطة، كمرأة بصيرة شرهة للطماع، تنامة تيمية الجدم للأسباب، لا سيدة حرة عطرة.

يبقى لدينا (عيد الحفظ الطساوى) حسين، الذى حول كثيرا في تقديم دوره، و (إبراهيم السامى) الأسطى دعب الذى هون كثيرا في تقديم دوره، فلم يستطع بحسب قدرته التعبيلية على الاستعانة من كل المراحل، وحل استخدام عطفه في تحريك وإدارة كل من حوله كمناسك لحظوظ الراس، وإلغا جاء بهيته لدوره، أصلا في تجسيد عطورها.

ويعاد التساؤل المزعج للظهور برأسه متنددا: ما الذى حدث لهذا العرض؟ ومن السهل من تلك الكثرة، إذا كانت مجرد كبرياء - هل هو النص الذى لم يتضح دراما جيدا؟ أم ذلك القبح للدراما بأنها خشة المسرح لتجسد أمامنا بعض الظفر من مبررات ولها؟ أم للرواية الإخراجية وبجسدها دور في ذلك؟ أم تبنى وجهة نظر بيرزا وتدافع عنها، مثلما فعلت في عرضي سابقة؟ أم هي مسالة فشل المسرح وما اكتشف العرض من عفاكسات تخيلية ومرب عتلين؟ أم هو الخناخ العام الذى نعرف بفساده، وإن كنا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد منجب نعلق عليه كيوانا، إذا كانت مجرد كيوانا ١١١

يوسف الحلم المشهور معروف للجميع . وفي كثير من الأحيان يفسر المحسرون الأحلام ، وهم غالبا عارفون أقدارهم ، يقوموا سلوك أصحابها ، ويرشدوهم إلى صالحيهم في حاضرهم ومستقبلهم .

٢ - اما ثاني الطريقتين اللذين سلكتها الأقدمون ، فهو محاولتهم فهم القوى الخفية المسببة للمرض . فكانوا لذلك يدخلون في ديبوية trance ، بقايلون أثناءه الأرواح ليفاوضوها لصالح المرضى . وكانوا أثناءه يبيرونها ويسألونها إلى مدد الروح وعالم الأرواح .

وعن طريق الببويات توصلوا إلى معرفة التنويم المغناطيسي .. Hypnotism . وكانوا يرتقون صنتهم يقوموا بتبريتات طويلة شالة ، يتدبرون أثناءها على التفكير والاستغراء والتأمل .

وكانت تدريباتهم في الواقع "درجات" داخلية في أنفسهم . هذه الرحلات الداخلية التأملية هي التي أوحى لشاعر إيطاليا الأشهر دانتي Dante بكوميديته الإلهية . ويشاعرنا أبو العلاء برسالة الغفران . وقبلها عند اليونانيين ما يعرف بالجنالجاموش .

وعلى طول الطريق ، اجتنب الكثيرون من المفكرين والأدباء لبعض الوت قبل أن يخرجوا على العالم ويدمشوا بإنتاجهم وإبداعهم .

ولم يدر الأقدمون الأسبقون أنهم كانوا يتعاملون مع اللاشعور . وأهم كانوا رؤاهم ومغدى الطريق أمانا إليه .

ثانيا : اللاشعور حديثا .

١ - اللاشعور عند الفلاسفة التأمل Meditation ، معروف وتكرس من عهد اليونانيين القدماء ، إلى منتصف العصور الوسطى ، وإلى عهد النهضة الأوربية Renaissance .

تأمل فلاسفة عصر النهضة ، أصحاب الفكر المجرد ، في الظواهر غير الملموسة كالمعرفة والتبرغ والإشباع والارادة والأحلام والتنويم المغناطيسي . إلخ .

قال أشر شربنهاور عام ١٨٣٠ في كتابه والعالم كبراهه وتكرهه إن في الإنسان قوة خفية أسماها والإرادة . وذلك على أن الإرادة تتحكم في سلوك الفرد بدون أن يشعر ، وكأنا . "والرجل الأعمى القوى الذي يحمل على كتفيه رجلا ضعيفا مبصره" وهذان الشبان الذي يقع في حب فتاة جميلة ، هو في الحقيقة ، ودون أن يشعر ، يلبي غريزة المحافظة على النوع - بدافعها الجنسي .

ثم استبدل فون هارتمان عام ١٨٦٩ بكلمة الإرادة اصطلاح اللاشعور ووصفه بأنه . "شده عظيم الذكاء والقدرة والمهارة . وقال إن اللاشعور جوهر الانسان وعيخته ، وأنه الأساس المكين لمأسنا للموس .

كيف عرفنا اللاشعور؟

د . عبد الرؤوف ثابت

١ - كان السحرة وأطباء القبائل ثم الكهنة يساء بعد يملكون المرضى بالقراءة والروئي ، وبالترغيب والترهيب ، يشرعوا منهم القوى الخفية المسببة للمرض . وكانوا يسمون تلك القوى بأساء تيمنا لمتداعهم .

كما يصرحوا في استحضار الأرواح : السطية والشريرة ، وهي أرواح الآباء والأجداد ، وأرواح غير الإنسان . وكانت الأرواح تنبئهم عن الداء فيقصوا له الدواء أو العمل

وتنبه عمليات الاستحضارات هذه عملية التنويم المغناطيسي . ولو أن التنويم المغناطيسي حقيقة علمية بمفهومنا الحاضر . ومازالت هذه الإستحضارات تطبق في بعض المجتمعات ، النامية والمتقدمة على السواء ، ومنها الزارة وإستخراج الشيطان exorcism . كذلك اهتم الأقدمون ، وخاصة المصريين ، بظاهرة الأحلام . وحلم عزيز مصر وتفسير سيدنا

كل ما له إسم فهو موجود أفلاطون ، ٣٠٠ ق.م

مقدمة :

ينقسم العقل ، النفس مجازا ، إلى منطقتين : الشعور واللاشعور . واللاشعور هو جوهر العقل وجمعه وركيزته . وإن كنا لا نطعن إلى عمله فقط واضعا بسبب ضوضاء الواقع .

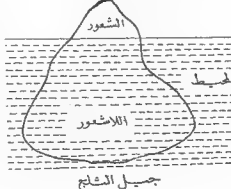
وحجم اللاشعور إلى الشعور عظيم جدا ، حتى إننا إلى الآن لا يمكننا سير غوره أو الأمام بكل خواصه وقدراته .

فإذا تصورنا العقل كجبل الثلج في المحيط . فإن الجزء الظاهر منه فوق سطح الماء هو الشعور . وهو صغير الحجم جدا بالنسبة لما خفي تحت السطح وهو اللاشعور . أنظر الشكل . وإذا شبهنا العقل بمدينة كبيرة أثناء الليل ، وسلطنا عليها شامسا من مصباح كاشف ، فإن القطاع الضيق الذي يظهر الضوء من المدينة هو الشعور . أما باقي المدينة السامع في الظلام فيمثل اللاشعور . وسواء ما ظهر في الضوء أو خفي في الظلام من المدينة ، فإنها تزرخ بالهامة والحركة وإن لم يسن لنا رؤية ما يحدث في الظلام .

أولا : اللاشعور قديما

لم يكن الإهتمام إلى اللاشعور هدفا سعى إليه . ولا جاء إكتشافه من طريق الصدفة .

حديثا ما قبل التاريخ عن طريقتين طويلين سلكتها الأقدمون معا ، حتى أتى بهم إلى ما نعرفه الآن عن اللاشعور .



النفسية . وخاصة على حد قوله ، كبت الرغبات الجنسية . وكان الجنس في أيامه (العصر الفيكتوري - نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة الإمبراطورية البريطانية) متكرراً ، حتى إن الكلام فيه كان جرماً . وفرويد هو صاحب مدرسة التحليل النفسي العريضة ومشهورة . قال إن الأمراض النفسية تحدث نتيجة للصراع بين الرغبات للكمية في اللاشعور والقوى الكائنة في الشعور . وأشار إلى أن ظاهرة التي يُدعى المرضي للأطباء المحللين أثناء العلاج بالتحليل النفسي .

اللاشعور السلائي :

درس كارل جوستاف يونج (1853-1909) ، كما فعل فرويد ، الترات الحضارية العنصرية والشرقية ، وخاصة في الهند . ثم قال إن الأساطير والروايات والفنون والآداب تشير إلى وجود لا شعور عام - أي متوارث في كل السلالات البشرية - على مر التاريخ - بجانب اللاشعور الشخصي أو الخاص . وقال إن عوالم اللاشعور السلائي أو العام لم تكتف . وإن هذه العوالم إما هي رموز وأدلة Archetypes ، وأن لها تأثير عظيم وفاعلية قوية على المرء طول الوقت ، دون أن يشعر بها . وهذه الرموز هي رمز آدم في المراهقة ورمز حواء في الرجل (كل آدم يحمل حواء في نفسه) ، ورمز الصليبي وآدم أو الأومئة وآلاب (وأسامي رمز الآب ، الشيخ الحكيم الذي) .

ومن المعروف أن يونج كان مسيحياً طيباً . وكان فيلسوفاً وأديباً أكثر منه طبيباً . وكتابهات معروفة ضمنها في ثمانية عشر كتاباً في حجم المعجم الوسيط . ولعل رموزه الأزيالة الثلاث : الصليبي وآدم وآلاب تعكس محتويات اللاشعور المسيحي ، وأن أحمر على أنها عالمية : وربما لهذا جاء علاج مدرسته الواسعة الانتشار أقرب إلى الروحيات منه إلى العلاجات الطبية التقليدية . وعلى كل فتعاليم يونج غير مطابقة تماماً للأصول العلمية . وعلاجه يعود النفع على من هم أكثر روحانية وأقل مادية .

خاتمة :

أجمع العلماء مؤخرًا على وجود أنسواع من اللاشعور . فإلى جانب اللاشعور الحساري للذكريات والخبرات . واللاشعور المشتق ويحتوي على الخبرات المؤلمة والغير مرفوعة . واللاشعور الملموم أو الخلاق ، وتأتيه وأوضح في أعمال الفرويديين . واللاشعور السلائي . توجد لا شعوريات أخرى لم تكشف بعد . وسيؤيد اكتشافها إلى إثراء معلومات الأجيال المقبلة من :

ذلك الـ «شيء» العظيم القدرة والمهارة والذكاء ، كما تحليه فون هارغان منذ أكثر من مائة عام ، وأطلق عليه إسم اللاشعور ●

الليل والخوف المرضي Phobia . وقالوا إن السحر نوع من الإيحاء .

فسر هؤلاء الأطباء الخوف المرضي تفسيراً منطقياً . قالوا إن المرضي يصاب به منذ طفولته المبكرة . فمثلاً : إذا فزع طفل في مهدته من قط ، فإن خوفه من القطط عامه يبقى متعلباً في لاشعوره . يظهر فيما بعد في شكل خوف مرضي ، مع أنه لا يتذكر حادث القط الذي أزعجه في مهدته .

كتب طبيب لصديق قال : كان عندي سبل قوي للوقوع في هوى النساء الحولوات . وتماثلت في ذلك طويلاً حتى تذكرت أنني في صباي أحببت صبيةً في حينها حول . وبعد أن تحققت من السبب ، فقدت السيدات الحولوات تأثيرهن علي .

وأمكن للأطباء استرجاع «الأفكار النسية» من المرضي . بواسطة الإيحاء في شكل التويم المتناطسي (الإيحاء هو عملية التويم المتناطسي) . وكان مرض المستيريا منتشرًا في ذلك الوقت (أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن) خاصة بين السيدات ومريضات المستيريا شدييدات الإيحاء . ويمكن من الطبيب الفرنسي شاركو Sereux أنه أشاع وباء المستيريا بين الفرنسيات ، لإقناعه الخاص بمرض المستيريا وعلاجه .

وإن قد وضع الأطباء ما للاشعور من تأثير على الآراء . والأفكار والمعتقدات والإيهام والوجدان (الماعطة) .

وصبح الطبيب فريود أن الاعتقاد بذلك أن التفكير لابد وأن يكون عملية شعورية خالصة . إذ أثبت في معمله النفسي أن التفكير النواقي إنما هو حصيلة مكونات شعورية ولا شعورية .

وأبما : عصر التحليل النفسي (١٩٠٠ - إلى الآن)

ونزل اللاشعور إلى الشارع . وتناولته الألسن في النوادي والمقاهي ابتداءً قال الفلاسفة ، إن البحث في اللاشعور وظواهره ، لا يدخل في نطاق العلم بما علم في : يتبداه إلى حدود ما وراء الطبيعة Parapsychology .

وقال عليه النفس أن الظواهر اللاشعورية : التفكير الخفي والذاكرة النفسية . إلخ ليست من إخصائص الأطباء . وأن النقص (وهو مرض حقل) مفهوم لا شعوري ، وليس للأطباء صبيغة فيه . وقال البعض إن العقل شيء والمخ شيء آخر . وإن العقل أكثر من حصيلة كوميوتر . إلخ .

ولكن سيجموند فرويد S.Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) الطبيب النفسي الأشهر جاء بجديد :

درس فرويد التراث الحضاري كله من موضوعاته هذا : اللاشعور . ثم خرج بنظريته والكتب repression . قال إن الكبت يسبب الأمراض

وخطأ نيته (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بالتأمل شوطاً بعيداً . فبعد أن أحجب عن الناس لفترة ، خرج على العالم ليدهشته بتشويته العذبة وهذا ما قاله في ذراعتيه تأمل بنفسي في عالم اللايموس . وهناك قابل خراشيت ، وبما قابل إلا نفسه في لا شعوره .

وفي مجال آخر ، أكد نيته بإيالة الإنسان للحداد . وقال في معرض «الحداد» ، وقد يعتقد المرء أنه متجلبب إلى الأمام ، والحقيقة أنه مملوع من الحلقف و دان الإنسان في تشكك بالتقاليد والعرف التي لا تتفق والمنطق ، إنما هو خادع لنفسه .

وهناك كتاب للفيلسوف شوميل بئر ، حدًا فيه حُلو نيته وعنوانه بـ «الإنسان والعرف» .

حل المشاكل لا شعوريا : حق هو هولمز عام ١٨٩٨ بظاهرة حل المشاكل لا شعوريا . ويمتدح أننا إذا أعلنا التفكير في مشكلة صعب علينا حلها ، فإن الحل قد يظهر علينا فيما بعد فجأة . ودلل بذلك على وجود تفكير وإدراك خفيين يعلما في اللاشعور .

قال في كتاب معروف إنه سوف نرى كتابة قصة غيرته كيف تكُن لعلينا أن نرى صورة فتاة معلقة في صالون البيت مع صور العائلة دون أن يراه أحد من أهلها . وبعد أيام واته الفكرة : يمسق التلميذ الصورة ثم يخفيها في حقيته المدرسية !

٢ - اللاشعور في الطب النفسي :

الإيحاء :

أهتم الأطباء النفسيون في النصف الأخير من القرن الماضي بظاهرة الإيحاء وقسموه إلى ذات وموضوعي . وأنه يسبب الأمراض النفسية . ويسبب التسلط والخصوص والمعتقدات الخاطئة المرضية (المذامات) والأملاح ، وخاصة المائدة والمؤثرة ، والتجوال أثناء





الهتافات

للشاعر الإيطالي نلسون موريير حو

ترجمة محمد طنطاوي

نلعب ، نلعب ، نلعب
 نلعب للأمام بشفقة بالقة تأسف من النعام المتجرع والبالغة
 في طبع مضطربة من الجبر والامان المبررة
 بالحق غيونا حق لا نرى
 حق لا نلعب بالخوف لأم يخرج عطا من الفرح أو العشر
 نخرج ، نخرج ، نخرج ، نلعب
 بعض فناء يمد بين حرائب الحياة
 بعض أفتية بطشة بين ذكريات العالم
 والجسد ممشى كاله نسر وهو يمد داليا من النجوى
 ويغترب داليا من النهار
 إلى تنظر بلا رمة بقايا حية تنحدر جديدا
 نلعب ، نلعب ، نلعب
 كل شيء ممشى
 طريق لا ينتهي أبدا
 مستقيم ، مستقيم ، مستقيم ، نلعب
 كل شيء خطوات خطمة ، متعرجة وعشوائية
 صوت حشرة الكهكاه يوقظنا أحيانا ويقلنا
 لكن الضرورة تدفعنا ونستحيانا ونستمر المشى
 الشمس تنصب ، والظل يتلاشى
 والسر الأديم بين الألهامى هو الليل بلا
 في يوم صاحب من الظلال الحائرة
 كالحيوانات الجائدة في صحراء قاحلة



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - بولاق - القاهرة
«نادى الكتاب»

تعلن الهيئة المصرية العامة للكتاب عن افتتاح مشروع :

«نادى الكتاب»

الذى يضمن لك تكوين مكتبة شخصية في بيتك من الكتب التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب من مختلف فروع المعرفة (آداب - فنون - علوم - سياحة - اقتصاد - إحصائيات - تراب - أطفال)
طبيعة النادى

١ - يصلك كل شهر قائمة بالكتب المختارة التى يضمها النادى لتختار منها ما يناسبك .

٢ - يضمن لك النادى وصول عشرة كتب في كل شهر من الموضوعات التى تختارها بسعر التكلفة ويخضعم يصل إلى ٥٠ ٪ .

٣ - قيمة الاشتراك فى النادى جنيه واحد فى العام مقابل كرتى العضوية والحق فى الحصول على مجموعات من كتب النادى المتواليه كل أول شهر .

معوقات

الهيئة العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة د. سمير رحمان



إستمارة اشتراك نادى الكتاب

الاسم :

العنوان :

الموضوعات التى ترغب القراءة فيها

ولكنه دفاع عن الوسطية

د. عبد الحميد إبراهيم



هي لغة واحدة، ومفردات تتكرر من الثورة الفلسطينية، والسلطة الثورية، والقمع، على أصحاب الحلول الوسطية.

وهي ايهامات واحدة تستخدم بلفاظ الوجودية والإطارية والرأسمالية والحركة المضادة والبروليتارية والاستقلال اللذين، ثم في العالم المرير تتطور إلى سباب وقذف بالتصفيل والجمود والمجول والانتهازية والتواطؤ مع الاستعمار والحركات الصهيونية.

هي لغة واحدة، وايهامات واحدة، استخدمها عمود أمين المال في مقاله عن هذه التوفيقية في حركة التحرر العربي، والتي نشرها في صحيفة «القبس» واستخدمها فصي محمد نصرة في مقاله «ليس طاعاً» عن عمود أمين المال، والتي نشرها في مجلة القاهرة. ويستخدمها الآخرون في اليمين الجندري والجزائري وسوريا وكوبا وروسيا، وكان البشر نسخة واحدة، يتعرضون حركة تاريخية واحدة. ويتفانون عبر المراحل الخمس التي حصدتها حراكس، ويبدون إلى حتمية تاريخية واحدة، ويخضعون لفولتات واحدة.

لا بأس من ثورة ثقافية، تسيرها سلطة ثورية، تفضي إلى الوجودية وعضلاء الاستعمار، فهذه شعارات جيلة. وقد بردها البعض أمثال المال والأخ نصرة بنيد طبع، لا بأس من ذلك، ولكن تلك الثورة الثقافية تنبع من واقع الأمة التاريخي، وتكتسب لهاجها الطبيعي، أما أنها صدى للمصداقات خارج

الحلوسد، فلن يكتف بها التجساح حتى لو حسنت التوايا، لأبنا بالضرورة مستحيل معها تصورات شعب آخر، قد ترى في تاريخ وطن كالوطن المرير هجمية وبربرية، وقد ترى في النظرة الدينية، وفي الحس الشرقي الكثرى مرضاً يجب الخلاص منه.

والخوف أن يتحول ما يسمونه الثورة الثقافية في بلادنا، إلى أفدة في يد الصهيونية. حتى ولو حسنت التوايا، أتت نغمة الجيوش التي تنشر في إسرائيل وفي أمريكا حول الشخصية العربية، فتشبهها بالانتهازية والازدواجية والتوفيقية والتلطيفية والتفاني، ثم ترى أن كل ذلك نتيجة لحضارة عربية، تروء كلمة الدم، وتضع لطيفة الصغراء، وتتسار إلى الحلول الوسطية، وهي النتائج نفسها التي يرددها العالم، والذي يرى في أهل السنة والأشاهرة مواقف انتهازية يجب أن تسزل، لأنها تؤدي إلى التصفيل والجمود والرجعية.

لا أريد للحوار أن يتصرف إلى الهامشيات، ومن ثم أحصره في النقاط التالية: -

١- هل يمكن أن تقدم الحلول من وقتاً ؟ ليس هذا ممكناً فحسب، بل هو ضروري، لقد ترددت في الأونة الأخيرة صرخات فوق كل متر، تصاحي بضرورة فكر عربي مستقل، بعد أن فشلت محاولاتنا مع أوروبا وأمريكا وروسيا.

لو قلبي أن مرحلة الصراخ قد طالت أكثر مما هو معتاد، وكأنا نحمل في داخلها أخوف وعدم الثقة، إن الواقع القبيح للعناصر، هزل إذا ما قورن بالخضرة العربية، ولكن هذا يعملاً نكف كثيراً عند مرحلة الصراخ، دون أن تتجاوزها إلى مرحلة «كيف يكون هذا الحل ؟».

٢- وقد اتصم كتاب «الوسطية العربية» جندار الخوف وضمت اللغة، وقدم نظرية كاملة، كان بعضها العرب قديماً، ويصدون من خلاصا الحلول لشكالات الأسرة والجمع والمطية، ويصدون فيها إرضاء لحاجيات الشعور والمطية والأخية، كانوا يمشون تلك النظرة يوحى، يميزهم القرآن الكريم بأهم أمة وسط، ويتوجهم هم المواقف الوسطية في كل الطيفيات الطارئة، وقد تحدثت في مقدمة أبحثها صفة الاستمرارية على مدى التاريخ، وهي مدرسة أهل السنة، أو أهل الوسط كما كانوا يسمون أنفسهم، وهي مدرسة لها أركانها ومعضلاتها وأصلها وكهها وتلاميذها، والأهم من ذلك لها جمهورها الكبير، وكانت تحاور التيارات الأخرى الواردة من افئدة والإفريق وقارس والشرق الأقصى، ومن خلال مصطلحاتها الخاصة التي لا تتردد مصطلحات ماركس والثورة الثقافية، ولا الأكار سائر الإنسان الذي يخلق موقفه.

٣- ولكن هل يمكن إحياء المذهب الوسطي برء؟ هذا بطبيعة الحال يخالف للحاجات البشرية لتحصده، وللمشكلات التي تختلف من عصر إلى عصر.

إن ما يمكن إحياءه هو منهج الوسطية، وهو منهج كما حده ابن الجوزية، يجرى وراء الحق في أي مكان، عند الصين أو عند الكفرة، ولا يتفر من هذا الحق، لأن هناك أطلاً آخر عند الثقافة المعادية.

ثم لا يكتفى بعملية الجمع، وإلا التحول إلى مجرد تلقيفية أو ترفيقية أو مسك المصانم الوسط، بل لا بد أن يضم كل ذلك إلى أنظمة مميزة، يسمونها بـ «مقام الكلام»، لأنها تجمع بين مقام الجلال عند اليهودية، ومقام الجمال عند المسيحية.

ومن هنا تميزت بمنصر الحركة، لأن المسلم لا يسركن إلى مجرد الانتقاء والتلفيق ولا يلجأ إلى المسلمات الواقعة، هو بل يبحث عن الحقيقة هنا وهناك ليكون منها أنظمة مميزة، ويعد في ذلك فلا تراه إلا هاربا من مكان إلى مكان، ومن حال إلى حال، ومن سبب إلى سبب، لأنه يخاف في كل حال يطمئن إليها وكان سبب، أن يقطعه عن مطلوبه، فهو لا يسكن حالة ولا شيئا دون مطلوبه، كما يقول ابن الجوزية، ويجده يقلب في كل يوم أربعين مرة كما يقول الجند، ويدعو الله دائماً أن يوفقه إلى الحقيقة أو إلى الصراط المستقيم، لأن قلب المؤمن بين أربعين من أصابع الرحمن، يلقبها كيف يشاء. فالبحث عن الحقيقة من مصدر المسؤولية والفكر اللغوي، ولن يسك بها إلا بعد قتال مع النفس ومصطفى من السريرة، يتضح في النهاية فأنج خليفة يستمكن إليها القراءه، وكذلك جعلناكم أمة وسطاً، لتكونوا شهداء على الناس.

٤- والوسطية إذن هي مسؤولية وحرة فردية وشخصية مميزة وليست هي تلقيفية أو إزدواجية أو انتمسان إلى الشخصية، وهنا أدعو العالم وأصدقائه، بل وكل محبي الوطن العربي إلى تنقية المصطلحات، حتى لا يجلد الاختلاف بين الطب والحيث.

أوافق العالم وأصدقائه في حاربية التوفيقية والإنتهازية، لا لأبنا وسطية، بل لأبنا انحراف عن الوسطية، وهو ما تته إلى المذهب الوسطي قديماً، وهو يحدد مصطلحاته خلال الممارسة اليومية، لقد رأى أن التعلق بالثورة في الشفرة الزمنية في مذهب الوسطية، لأن التعلق مزودج الشخصية لا يمشي الحائتين في صيد، بل هو يمشي خلف زيف قبح لنفس من الحركة وقلق البحث عن الحقيقة، إنه يبعد على حالة واحدة أربعين سنة كما يقول الجند، إنه كاشف المسئلة التي لا تحسك الماء ولا تستجيب لشئ.

إن تجديد المصطلحات شيء ضروري، حتى لا يحدث الاختلاف بين الوسطية والتوفيقية، بين التوكل والتوكل، بين السكينة والسكون، بين التواضع والذلة، بين الشهامة والشهرة، وأخيراً بين الواقع العربي الزاهن بما فيه من إزدواجية وتوفيقية وانتهازية، ولحضارة العربية القديمة بما فيه من مذهب وسطي يحمض كل التيارات، ويضعف عليها من ذات نفسه.

الجزيرة

شمس الدين موسى



منذ أول مرة يظهر فيها على صفحات القاهرة باب انتاج تحت الأضواء التي أخذ من تفكيرنا الكثير ، لكي يتابع ما يبذره الشباب من أدب وفن وفكر في المجالات والشرارات غير المدورة التي زخرت بها حياتنا ، لعند البداية ، ونحن نظف أن هذه الصفحات لن تكون متشابهة فيما تنشره ، فضلاً عن كل التشابه في طريقة اخراجها وطباعتها ، وفي الواقع فإن ما تولدناه كان بطل أماناً شيئاً والعياً خاصة من ناحية مستوى ما ينشر على صفحات الشرارات والمجلات غير المدورة ، فكان نتيجة انتشار المفارقة ، أن نتج الكثير من من يستكملوا أقدامهم بنشر أعمالهم ، متخليين عن هذا السبيل وسيلة لثروة إبداعهم وما يندمونه من تجارب وما كان لا بد أن يعاني أصحابها أكثر قبل إقامتها ونشرها على صفحات المجلات . وإننا لا نقدم هؤلاء انتقاداتنا إلا من واقع الحرص على إخراجهم بكتابهم وما نعلمه من شرف المقصد والغاية ، حاولين في كل ذلك فتح آفاق مجال للحوار والنقاش الفني والفكري الذي لا يفي غير وجه الفن والجمال والصدق .

ولعل ما يلتفت للنظر في العدد الأول من الشرارة الأدبية و الجزيرة ، التي تصدر عن جمعية الأدباء بجميزة و شندويل و بمحافضة سوهاج . أن العدد احتوى على افتتاحية عبرت عن شعور مجموعة أدباء شندويل ورياضتهم الصادقة والحقيقية للتعير عن أنفسهم أثناء صولهم في إصدار الشرارة .

لكن الذي يثير الانتباه في الافتتاحية تلك الأحكام التي أطلقها المحرر ولا نعرف السبب في إطلاقها ، فما هي التيارات الأدبية التي ظهرت أخيراً ؟ والتي تحيط فيها المبدعون ، وأثاحت بعضها للأقلام الشبية صاحبة الفكر الرديء . على حد قول المحرر - أن يفرض نفسه ...

وإننا نتمنى أيضاً ما كتبه الصديق و محمد علي حواجة و من اعترف القند عن ساره . فما هو لئسار الذي كان يرميد للندف ؟ ومن هم القناد السنين الحرفاء ؟

وإننا نظف أن هذا الكلام يتناقض مع ما نسمعه من هؤلاء الأدباء والكتاب عن عدم التفات القند والقناد لانناهم ، أو ما يسمى بصمت القناد الذي تعال منه أجيال عديدة في كل أنحاء مصر ومن خلف الأشكال الفنية والأدبية . ولعلنا نقول هؤلاء الأصناف - مهلاً في أخلاق الأحكام ، ولا بد من ذكر الأمثلة سواء على الفكر الرديء ، أو التيارات التي شاعت أخيراً ، أو عن القناد المحترفين ، لأنه عند هذا سيكون الأمر مختلفاً ، والتأني ضرورة ، بدلاً من محاولة اختلاق الضحايا ...

ومن المراء الأدبية التي يتعير عليها العدد ثلاث قصص قصيرة الأولى بعنوان والعشاء الأخير و لصبار السيد ، وهي تتحدث عن المفاجأة التي تأتي في نهاية القصة . ولولا هذه المفاجأة ما بقي من القصة سوى الحكاية - كزجل الذي ذهب إلى أسرة ما لزيارها ، وقول يرتاح شديد على اعتبار أنه العريس المنتظر ، وبينما هو يحاول فهم ما يحدث حوله ، يجهر العريس المنتظر ، ويكون هو مأور الغرائب ... والقصة لا تنشئ بما يتجاوز تفاصيل الحكاية .

العدد الأول - السنة الأولى

الجزيرة

مبادرة شبابية
شندويلية

أ ل ج ز ع ر ه

تصدرها جمعية الأدباء بجميزة شندويل

والقصة الثانية و ليلجاب الآخر من الصورة ، لبد الرحمن الشريف اعتمدت على المفاجأة أيضاً ، حيث الصورة الجميلة التي وأما بطل القصة للفتاة لم تكن كاملة ، ولقد أتت عليها الطيمة ذلك الكمال بعد ما صنع لها بطل القصة في نفسه أجل صورة . فلقد كانت الفتاة ذات ساق صنعية بجوارها .

والقصة الثالثة و الطاعون و للسيد نجم جمات لتصل دلات أكثر . فالمرض و الطاعون ، أو الوباء الذي يستتر جعل الملك بين صاحب الثروة وزيراً بدلاً من الوزير الذي نفى وجود ذلك الوباء ، وكان الجميع يقومون بالاستعداد لمواجهة الوباء بينما الأموار حول المدينة واعداد التجهيزات الأخرى بينما صاحب الثروة لا يفعل شيئاً ، وكان لا بد أن تكتمل القصة ببعض التفاصيل الأخرى ، التي توضح رؤيته كاملة . والكتاب السيد نجم لديه إحساس كبير بطبيعة القصة القصيرة بزم من التركيز والوصف وتملكه للفترة التي يريد التعبير فيها .

ولقد جمات القصص بالمجموعة باستثناء و الطاعون ، متمية إلى القصص القصيرة جداً ، التي تعتبر عن موقف واحد وبما لجها الكتاب بنزكيز شديد . وهي القصص كافي شاعت بين كتاب الجيل الأحدث .

ومن القصائد التي احتوى عليها العدد قصيدة و قروش على الجدران و لشاعر الغامية المصرية فؤاد حجاب ، وهو من جيل شعر الغامية الذي ظهر إنتاجه بعد ١٩٧٧ مع أسبأه أخرى أمثال مصطفى الشندويل ، و بصرى العزب ، و محمد سيف ، و سمير عبد الباقى ، و إبراهيم رضوان ، و ماجد يوسف ، و فخرهم جادوا على الطريق الذي سار عليه شعراء كبار مثل جاد حاد ، و صلاح جاد ، و الأبنودي ، و سيد حجاب ، و فؤاد كعوم ...

ويقول الشاعر فؤاد حجاب في القصيدة مسروح يا مفي البكاكوه غرابيل المسروح
دموع ح ... في إيلين مسروح ... حوايك
ياحى حاري من الحقوة ، ومن الجنوب والشمر
حليوا في وندك ميت وصية ، وميت قولة

- هاره و طواو ، وحا شك نعل لاه
- مقطوع لسان حرف الحقيقة وقال
- حود عثمان تسلم - تميش
- ميل لربيع ، ما تلش وقيل
- ...
- ...

نص الكلام
ملي بداه الركوع

فالقصيدة تدل على جمرية إنسانية كاملة ، وهي تحمل رؤية خاصة أوصلها الشاعر لقراءه من خلال الأصوات المختلفة التي تهاوت داخله . كما وأما فقل فوجدنا إنتاج الشاعر فؤاد حجاب الذي اختار الغامية كوع من الانحياز للناس الذين اختارهم كى يخطيهم

حوارنا هذا الأسبوع مع صديقين شامت الصدقة وهدمها أن يكونا من مدينة واحدة ... حوارنا من مدينة المنصورة.



○ الرسالة الأولى جاءت من الصديق محمد محمود إبراهيم سام ... شارع حسونة المنحرف من شارع الجلاء ، تقول الرسالة ... ولبت وجهي شطر القاهرة ، كي أعرف رأيكم في أولي عذالاتي التي أفتي أن تسعوا لها مبدوركم ، وألا تكون سببا في تحسركم على مستوى الشعر الآن ، وعندما فكرت في الكتابة إليكم ، كان مدق أن أعرف ما إن كنت أسير في الطريق الصحيح أم لا ، وللصديق محمد محمود نقول : لا فلك إلا أن تفكك برين حياتك قلوبنا ، وهل هناك شيء نستطيع سوى أن تفكك بعد أن ولت وجهك شطرتنا ، وصلتنا قصيدتان من إبداعك ، لم تكونا سببا في تحسركم على المستوى الذي وصل إليه الشعر الآن ، فما آل إليه فن العربية الأولى أنت منه برى ، لم تعمل نفسك إذن مسئولية جرم لم تعرفه ؟ إن الشعر الحقيقي أيها الصديق ، بغير ما نقرأه في الجرائد والمجلات فأقبله ليس شعرا ، إن أغلب المشوئين - غير الرومين أصلا - من تحمير الصفحات الأدبية صوغمهم خياطهم السقيم ، أيا إرثهم ولم لا صدقاتهم الأدباء ، فأصبحت مصباحنا كاتبا أوقات هم مالكوها الأودع ، بعد أن حبروا رديهم من أصحابها الحق ، وبات من الطبيعي أن نطالع أعصافهم الفتنة في كل يوم ، والغضبية - اتحداد الشعر - حرمنا حديثنا أيها الصديق ، لا نريد الخوض فيها ، حرصا على عدم الدخول في مهازيرت الأدباء ، ومحاولة تجاوز هذا الواقع الأليم ، أما القصيدتان المرسلتان حديثا ، فليكن فيهما - والحسنة والطبيعة - فقامرهما مختارا ، تلك فاجيز ، ولكن ... لا أتفق معنا أيها الصديق أن نهدم المؤسسات التي تحصر موهبتك عندما قد جفا عليها الزمن وأصبحت مبدعا من كثرة تكرارها ؟ لقد نبت الله عليك بحرفية عظيمة يغفل إليها الآخرون

أولئك الذين تفلارتهم قصائدكم الرثة ، أنت شاعر لا يختلف اثنان على موهبته إن قرأنا كتابك ، لكن أي الشعراء تريد أن تكون ؟ وأي الشعراء تريدكم الآن ؟ الشاعر الذي يريده أيها الصديق ليس هو بالشاعر الذي ينشأ الليل والقمر ويحصى عدد نجوم السماء ، ولا هو بالشاعر الذي قيد موهبته في حديث عن القليل ، الصديق محمد : إننا نعيش في نهايات القرن العشرين ، كان من الممكن أن ينشر إبداعك لو أن العام الذي نجاهه هو ١٩٠٠ م مثلا ، لا تغضب منا أيها الصديق ، فهذه كلمة حق لا بد أن نقولها لك إذا كنت حقاً تعتبر الشعر من أصدفك الأولياء ، وبخاصة أنت أن ترى قبيلك مشروعا لشاعر جيد ، في قصيدته « الحسنة والطبيعة » يقول صديقنا : إذا ما أوتيت الليل وثم الناس إلاك فتأجني التيمم في صميت يسوق إلي تجواك حذارى لا تتأجج بصوت فواكيد الباكى فيغدو التيمم في أوكى لأن التيمم يواك

الشاعر نبي ، هكذا تعلمنا من الشعراء العظام الذين سبقوك على الدرب ، إن سر العظيمة في شعراهم - ليس سر شيوخ - لا يمكن في قلمهم لأودات الشعر ، بل في قلمهم لرؤية عظيمة ، وهذه الرؤية في ذات من فراق ، جاءت من الثقافة الجادة من الفاعل في حومف في المنزل والحارة والشارع والمدينة والوطن والعالم أجمع ، أصبح كل شاعر منهم يعرف أين هو ؟ وق أي مكان يقف على خريطة الكون ، والذي يميز شاعرا عن مثيله هو تميز الرؤية عند أحدهما ، فإين التوبة فيما تكتب ؟ إن مصر أمنا التي حطرت بدخلتنا ونحن لما نزل أجنة في بطون أمهاتنا تمر بمرحلة صعبة في تاريخها ، وإين الواقع الذي نجاهه وليان صار أربعة أجزاء ، وإين ارتباطك بقضايا العالم

والألفية المعاصرة البيضاء تقتل وتعطش أبناء جنوب أفريقيا في وطنهم !! ، ولم الذهاب بعيدا ... وهل ضاعت من ذاكرتنا فلسطين ؟ ونحن حينها نقول كلمة الحق ، لا نقصر الشعر على معابجة هذه الموضوعات التي ذكرناها ، لسانا ذهب فتنج من يدهو إليه ، لكننا نود أن نجى القصيدة نصف حية مبررة عن الحب الآن ، ولماذا تولدت هذه الكلمة النقية في هذا الزمن ؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة اليوم ؟ الطفل والطفلة بالأسر القريب ؟ وعن أشياء أخرى كثيرة دأبنا نجلنا عندما نقرأ قصيدة كقصيدتك شعر بأنك جئت من كوكب آخر ، أيها الصديق : نحن لا نقص عليك بل نفسك إلى قلوبنا ، لا نحدك بينا نفسرك لك اللغة ، إن كلمتنا حق وهي لا تحسك وحدك بقدر ما هي موجهة إلى كل أصدقائنا اليبعين واحداً واحداً ، لقد سألنا إن كنت تسير في الطريق الصحيح أم لا ، وما نحن نتجيبك حسب ما ندرك ، إن حياتنا اليوم معين خصب كي تهل منه إبداعنا ، فأبداً

○ الصديق جمال جبار حسن ... مستثنى المنصورة الجمعي ، وصلتنا قصيدك « دنيا » ، وكنت قد أرسلت إليها قبل ذلك ، فترك ردنا عليك أرقياً كما تقول رسالتك ، أما قصة اليوم « دنيا » فلا شك أنك نجحت أن تستخدم فيها لغة القصيدة الجديدة ، التكثيف المطلوب ... النقلة المبرزة للاحداث الفرعية داخل الحدث الرئيس ، لكنك في حاجة إلى تناول الأفكار الجديدة المفصلة ، لموضوع القصيدة مطروق وشائع ، ولم نصف إليه تناولاً جديداً عند كتابتك له ، هذا جاءت القصيدة عادية لا جديد فيها ، من منا لم يعرف بعد قصة هذا الشاب الذي اضطرت ظروف العيش أن يترك بلدته كي يسافر إلى بلد آخر بلدته أو إلى وطن غير وطنه ، كي يعمل ويضمن ما يوفر له الزواج من محبوبته ، وإذا به بعد العودة يجدها قد تزوجت برجل آخر عجوزاً كان أو شابا ، كان من الأجدر للقصيدة أن تنفي لنا أسباب هذا التحول ، لكنها لم تفعل وأغفلت عنها فجاهت عادية كما أسلفنا ، وأنت في حاجة أيضاً أيها الصديق إلى تأمل جملة القصيدة بعد الكتابة الأولى ، فقد استخدمت كلمات رديئة في قاموسنا يعني عكسها ، فعلا ، تقول « يشق الأذان ويصعق الروس » والذي نعرفه أن الأصوات الجميلة الجملة هي التي تشق الأذن ، كذلك تقول « وأيا في سكرات اللهفة والشوق » والذي نعلمه أن السكرات تزامن الموت وكساحيه ، فهل جعل الموت ترادف لك الشوق في قاموسنا المرعب ؟ كلمة أخرى قليلة جاءت في نصك على هذا النوع ، لكن لغة القصيدة المعاصرة على المستوى العام جيدة ، فاستمر

والقاهرة تحب داليا يزيد من ملحظاتها الأصداف وأرائهم وأعصافهم



● عازف الربابة ● نحاس مطروق ● للفنان محمد رزق ●



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَنُحَدِّثُكَ فِي مَلَكَةٍ ۝

للمسلمين ومع ذلك الفرنسيون في كل وقت من الأوقات ماروا
 الحسين الأحمدي في حوزة السلطان العثماني وأبعدا أعماله أدام
 الله ماله وبالأعلى المالكين المسلمين من طاعة السلطان غير
 مستغني لأمه فما وأما ابتلا أن طاعة أنفسهم

جاويز ٻه تانوس اڻ لڌا مصر کان وٺي وڃندا. معنيٰ ٻلا ناپيڙي ڏيڻ
 جڏهن ته وڃي مڙهه ڏوڍ آڻڻ ۽ ڏهن ڏينهن بعد وڃي مڙهه
 ڇڏي رهائڻ. انهن ٻن صورتين ۾ انهن ڏينهن مان ۽ هر ڏينهن
 ۾ ٻه ڀيرا ٻلا پڪڙي ڏيڻ. ●

لنفس الجهل ثم الجهل تدين وتعدوا مع العالمك وسامعوم
في الحرب عابدا فما يدعوا لارون القلنس وقا ويتن منهم انره
و الماده الاول و

جميع القرى الواقعة في دائرة حمود ببلاد شافعيه عن المواجه التي يمر
بها المعسكر العرسلون و اجاب عليه بانها تولى للسر عسكر يعني
و حلال من عندنا الصديق و قد اذاع المذاهب اليهم طمأنيناهم و دعوا
الى صيحات الفرائس التي تفرأ في كل وقت و اذاع

المطاع في كل بلد لمخضعوا هناك جميع الأراضي والمباني والملكات
 ملك للملك وعندهم الاجتهاد الزائد لتحليل جميع ادناشي منها
 المادة الخامسة

الأولمبى على المشايخ والنسابة والأدبهم وإلزاموا وإلزامهم
على كل واحد من أهل البلد أنه يصير في مسكنه مطهرًا وكذلك
يكونون الصلوات فاعية في الأوامر على السعادة والعزيمين بآفاتهم
وعلى أن يسجدوا وعلى أن يغسلوا دولت للملك فإلن
يصور على أدم الله إجلال السلطان وإجلال أدم الله إجلال
عسكر المراسوى لى الله للملك وإجلال على أدم الله إجلال المرد

بمقدور و اممکراست که در این فی ۱۰۰۰ من شهر مسطور ۵
سند من اقامه لاجل شهر الفرائسوی یعنی فی اواخر شهر صرم
۱۰۰۰ من ۵

[illegible]

وَاللَّهُ الْمُسَوِّدُ لَوْنِكُمْ إِنَّهُ عَلَى خَشِيعَاتِ النَّاسِ هَيَّاسٌ ۖ
فَمَنْ يَدْعُكَ مِنْ دُونِ اللَّهِ يَحْكُمُ بِهِ ذِكْرُ شَيْءٍ مِمَّا تَرَكَ آدَمُ وَنُوحٌ وَابْرَاهِيمُ وَمَا يُحْكُمُ بِهِ إِلَّا الْعِلْمُ الْأَعْلَىٰ عِنْدَ رَبِّهِ ۚ فَاسْتَعِذْ مِنْهُ وَاعْبُدْهُ وَذَكِّرْ بِهِ الْأُمَمَ ۚ

[illegible]

هكذا يوجد ابن صبيحة في صفة المالك والوارث للحم
 ليل الخسيس والمساكين بهذا صفة لهم يدان
 انك انت الذي للبرية العلم العالسيك الذي في اقب
 صفيها الله الذي رب العليين هو زوروا وعادس في العشر
 هون تعالى من اليوم صفاك انك بسدي اتمام اقب على
 ليدخل في العاصب السامية ومن اقبصا ان اقب العالمة والعلما
 والعلما والعلما بينهم صفرورا الامور وسلك وصح جمل الامة
 صفاك

صاغوا في الأندلس المصنوعة لأبى الحسن الخليلي من قطعته والحلقات الواسعة
من غير الخشخشة وما يزال ذلك كله إلى الآن وعلم المصالح
أما العصاب والغرايب والشمس وأما القويانية وأما البلد
الأسكنك من الغرايب وهم أيضا من أهل المدينة واليه
ذلك قد نزلوا في روضة الخيرة وأما من حضره الديار التي كان
عليها دمايا الصغار على خيرة الإسلام من قصصها من راحة وطروا
منها الكتاب المصنوع الذي كان في عروا الله تعالى قلبه منهم مغارة